ВС

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖНИК РСФСР»
ЛЕНИНГРАД
1971

ВАЛЕНТИН СЕРОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ, ДНЕВНИКАХ И ПЕРЕПИСКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

1

Редакторы-составители,
авторы вступительной статьи,
очерков о мемуаристах и комментариев

И. С. Зильберштейн и В. А. Самков

Многие художники конца XIX — начала XX вв., сами прославленные мастера, признавали недосягаемыми для себя творческие достижения Валентина Александровича Серова. Ученик И. Е. Репина, товарищ М. А. Врубеля и К. А. Коровина, учитель К. С. Петрова-Водкина, М. С. Сарьяна, К. Ф. Юона и других, он вписал блистательную страницу в книгу русского искусства.

Удивительно многогранно было дарование художника. Портретист, автор таких замечательных полотен как «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем»; пейзажист, создания которого знаменуют — наряду с творениями И. И. Левитана — новый этап в развитии русского пейзажа, Серов оставил классические произведения и в других областях изобразительного искусства.

В нашем издании представлены воспоминания 104 современников Серова, их дневниковые записи и письма. Читатель ознакомится с мемуарами участников Абрамцевского художественного кружка — И. Е. Репина, В. Д. и Е. Д. Поленовых, В. С. и С. С. Мамонтовых, К. А. Коровина, А. Я. Головина; друзей и знакомых по «Миру искусства» — А. Н. Бенуа, И. Э. Грабаря, С. П. Дягилева, Л. С. Бакста; художников и учеников — В. В. Переплетчикова, С. Д. Милорадовича, М. В. Нестерова, Б. М. Кустодиева, К. С. Петрова-Водкина; моделей — Ф. И. Шаляпина, Г. Л. Гиршман, В. И. Качалова, И. М. Москвина, Ф. Ф. Юсупова, Николая II; деятелей науки и искусства — В. В. Стасова, В. А. Теляковского и другие.

Многие воспоминания до настоящего времени были неизвестны и публикуются впервые. Некоторые из них написаны для настоящего издания.

В комментариях широко использованы неизданные материалы — результат многолетних розысканий в архивохранилищах страны и частных собраниях, а также сведения, почерпнутые из дореволюционных изданий.

В нашей литературе не было столь полного и разностороннего собрания мемуарных и эпистолярных материалов об отдельном художнике, каковым является настоящее издание о Серове.

ОБ ЭТОМ ИЗДАНИИ

В 1948—1949 гг. вышли в свет первые два тома «Художественного наследства», посвященные И. Е. Репину (редакторы — И. Э. Грабарь и И. С. Зильберштейн). Эти тематически единые тома, без которых теперь невозможно изучение творческой биографии Репина, вместе с тем освещали некоторые малоизученные периоды истории русского изобразительного искусства.

В 1950-х гг. предполагалось выпустить новые тома «Художественного наследства», посвященные ряду выдающихся мастеров русской школы живописи и, прежде всего, Валентину Александровичу Серову. Но тогда не привелось осуществить намеченное, хотя для задуманных книг был выявлен обильный и разнообразный материал. И лишь в последние годы благодаря планомерной и углубленной исследовательской работе, позволившей ранее собранное дополнить новыми находками, удалось выпустить научное издание воспоминаний В. С. Серовой «Как рос мой сын», вслед за этим завершить выявление и комментирование мемуарных свидетельств и дневниковых записей современников о Серове и, наконец, приступить к публикации всей дошедшей до нашего времени его переписки.

В 1968 г. издательство «Художник РСФСР» выпустило в свет воспоминания В. С. Серовой «Как рос мой сын». Содержание этой книги существенно выходит за рамки того, что было прежде известно из ее мемуаров «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович» (СПб., 1914). Помимо собственно воспоминаний, текст которых удалось проверить и уточнить по найденной рукописи, в новое издание вошли отысканный в периодической печати 1915 г. очерк Валентины Семеновны о работе ее сына над портретом Иды Рубинштейн, а также подборка из неизданных писем мемуаристки с упоминаниями о сыне. Кроме того, в книгу были включены наши исследовательские работы и подробные комментарии, в которых были широко использованы впервые вводимые в научный оборот многочисленные новонайденные материалы. Завершилось это издание списком литературных произведений В. С. Серовой; мы отыскали около восьмидесяти ее мемуарных работ, статей, рассказов и переводов (среди них и оставшиеся в рукописях). Наконец, в книгу вошло девяносто иллюстраций, подавляющая

часть которых воспроизводит неизвестные произведения Серова, отысканные нами в музеях и частных собраниях Советского Союза, Франции, Англии и Швеции.

Теперь вниманию читателя предлагается двухтомное издание «Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников», в котором собраны и тщательно прокомментированы свидетельства ста четырех друзей, знакомых, моделей, учеников великого русского художника.

Прежде всего следует отметить, что во всей огромной литературе, посвященной мастерам русского изобразительного искусства, ни об одном из них не существует подобного свода мемуарных и эпистолярных свидетельств современников. Многие отечественные живописцы считали нужным написать воспоминания о Серове. Что же касается самого художника, то вполне можно утверждать: если бы он не скончался в самом расцвете творческого пути, а прожил вдвое больше, то и тогда не взялся бы за перо, чтобы рассказать о своей жизни. И это не только потому, что Валентин Александрович был человеком предельной скромности,— он жил прежде всего своим художническим делом, стараясь никак и ничем от него не отвлекаться. Недаром А. Н. Бенуа считал Серова «чудным героем искусства», а Н. К. Рерих называл его творческую жизнь «подвигом». Воспоминания современников о Серове, конечно, не восполняют отсутствия мемуарных записей художника, однако представляют сами по себе огромную познавательную ценность.

Недостаточное знание мемуаров и писем, касающихся Серова, явилось одной из причин обеднения и искажения истории его жизни и творчества, а во многих случаях и грубых ошибок. Этим особенно отличаются книги И. Смольникова «Сердце художника. Повесть о Валентине Серове» (Л., Детгиз, 1963) и М. Копшицера «Валентин Серов» (М., «Искусство», 1967).

В существующей литературе о Серове обходятся молчанием значительные этапы жизни и творчества художника. Почти или совсем не затронутыми оказались темы, связанные с общественно-художественной деятельностью Серова, как, например, «Серов и Академия художеств», «Серов и Московское общество любителей художеств», «Серов и Училище живописи, ваяния и зодчества», «Серов в обществе «Свободная эстетика», «Серов в совете Третьяковской галереи», «Выступления Серова в печати по вопросам искусства». Круг проблем, которые таят в себе эти темы, имеет немалую важность для характеристики высокогражданского, гуманного склада характера и личности художника.

В предлагаемый двухтомник включены воспоминания, дневники и письма современников Валентина Александровича Серова. Круг мемуаристов весьма широк и разнообразен во всех отношениях. В большинстве случаев эти свидетельства принадлежат выдающимся деятелям отечественного искусства и литературы.

Кроме мемуарных и дневниковых записей о Серове, а также множества писем о нем современников, составляющих корпус этого двухтомника, в комментариях цитируются воспоминания еще девятнадцати знакомых Серова, но их сообщения имеют эскизный, а порой даже и спорный характер, поэтому они не включены в основной текст издания.

При составлении двухтомника главное внимание уделялось остававшимся до сих пор неизвестным свидетельствам современников. Результаты многолетних разысканий этих материалов превзошли наши ожидания. При обследовании фондов центральных и областных архивохранилищ выяснилось, что туда уже давно поступили мемуарные записи о Серове, сделанные еще при его жизни. Некоторые из этих свидетельств, более чем семидесятилетней давности, до сих пор оставались неизданными. Выявленные и впервые публикуемые, они касаются неизвестных или малоизученных сторон жизни и творчества Серова.

Никогда не собирались и не публиковались сведения о художнике, рассыпанные в дневниках и письмах его друзей и знакомых. Между тем в них оказалась масса записей о беседах с Серовым, о сложившихся личных отношениях с ним, перемежающихся непосредственными откликами на художественные события того времени, в которых Серов принимал живейшее участие,— и насколько это ценнее некоторых воспоминаний, появившихся спустя десятилетия!

Многочисленные упоминания о Серове в письмах удалось выявить в неизданной переписке известных художников и деятелей культуры.

Немало ценного и интересного читатель найдет в написанных для этого издания воспоминаниях немногих доживших до наших дней современников Серова (некоторые из них, пока готовился двухтомник, уже скончались): А. Н. Бенуа, Г. Л. Гиршман, З. В. Ратьковой-Рожновой, народного художника СССР М. С. Сарьяна, А. М. Стааль, Д. С. Стеллецкого, М. С. Цетлин, Ф. Ф. Юсупова (все записи, кроме мемуаров Сарьяна, получены из-за рубежа).

Плодотворные результаты принесло ознакомление с русскими изданиями, вышедшими за границей. Многие воспоминания, большинство которых нигде не зарегистрировано, были извлечены из редких дореволюционных изданий.

При составлении двухтомника большое внимание обращалось на то, чтобы материалы каждого мемуариста были представлены наиболее четко. Так, например, воспоминания Бенуа разбиты на пять частей:

а) отрывок из неопубликованных мемуаров, в котором рассказывается о знакомстве с Серовым и его значительной роли в «Мире искусства» и в жизни самого Бенуа;

б) отрывок из статьи о русских балетах, вышедшей за рубежом на английском языке, касающийся участия Серова в театральных постановках Дягилева;

в) статьи в отечественных и зарубежных периодических изданиях (1900—1936), содержащие отклики на различные художественные события, связанные с Серовым, а также высказывания Бенуа о его произведениях;

г) переписка мемуариста за 1898—1960 гг., затрагивающая многие стороны творческой и общественной деятельности Серова;

д) пометки на книге дочери художника О. В. Серовой, в которых сообщаются любопытные сведения и суждения о личности Серова.

Помимо этого, включено приложение, содержащее три высказывания Бенуа в связи со смертью Серова.

Естественно, что публикации о Серове, появившиеся в послереволюционные годы, в двухтомнике представлены. Но сюда мы не включили мемуары В. С. Серовой «Как

рос мой сын», а также книгу двоюродной сестры Серова Н. Я. Симонович-Ефимовой «Воспоминания о Валентине Александровиче Серове», подготовленную Г. С. Арбузовым (Л., 1964). Что же касается небольшой книги О. В. Серовой «Воспоминания о моем отце В. А. Серове», появившейся в 1947 г., то она не включена в двухтомник, так как в ней частично использованы некоторые появившиеся в печати сообщения современников, которые целиком входят в настоящее издание.

Обилие и разнообразный характер выявленного материала обусловило его размещение в двух томах.

В начальном разделе первого тома «Учителя и товарищи» сосредоточены мемуарные записи о Серове тех современников, которые знали его с ранних лет и принимали горячее участие в его становлении как художника. В большинстве случаев это были люди, имевшие то или иное отношение к Абрамцевскому художественному кружку и связанные с С. И. и Е. Г. Мамонтовыми: Репин, В. Д. и Е. Д. Поленовы, В. С. и С. С. Мамонтовы, Гинцбург, Остроухов, Головин, К. Коровин. Их воспоминания помогают воссоздать общую картину жизни молодого Серова — годы детства, юношества и учения. В них также рассказывается о том, как Серов выходил на дорогу широкого общественного признания, участвуя на выставках Московского общества любителей художеств (малоизвестные сведения об этом обществе, имевшем большое значение в художественной жизни Москвы в 80—90-е гг. прошлого столетия, приводятся в комментариях) и Товарищества передвижников. Тут же освещается первое расхождение Серова и других экспонентов Товарищества в 1891 г., не пожелавших более «подчиняться условной рутине, передвижниками установленной» (письмо Е. Д. Поленовой к М. В. Якунчиковой в июне 1890 г.— Поленовы, стр. 455). Не без интереса читаются прекрасно написанные и до сих пор не издававшиеся воспоминания Остроухова о совместном посещении Вены и путешествии в Италию в 1887 г.; извлеченные из русской зарубежной печати рассказы Коровина о поездке на Север в 1894 г. В этом же разделе содержится много любопытных сведений о жизни и творчестве взрослого Серова. В частности, сообщается о двух замечательных выставках начала века — Всемирной выставке в Париже в 1900 г. и историко-художественной выставке русских портретов в 1905 г. — и блистательном участии в них Серова.

Здесь же излагается с широким привлечением архивных и газетных материалов, не вводившихся ранее в научный обиход, история знаменитого протеста Серова и Поленова в связи с событиями 9 января 1905 г. и последовавшего выхода Серова из состава действительных членов Академии художеств, беспримерного в истории отечественного искусства. С этим же проявлением гражданского долга и мужества Серова читатель встретится в воспоминаниях Репина и других мемуаристов о выступлении Серова в 1909 г. в защиту скульптора А. С. Голубкиной от бюрократически-полицейских посягательств московского генерал-губернатора.

Второй и последний раздел первого тома — «Друзья и знакомые по «Миру искусства» (в конце 90-х — начале 900-х гг.) — включает воспоминания современников, являющихся крупнейшими мастерами русского изобразительного искусства начала нашего века: Бакста, Бенуа, Грабаря, Добужинского, Лансере, Остроумовой-Лебедевой, Рериха и других. На первое место среди них должна быть поставлена подборка материалов,

принадлежащих перу Бенуа. Говоря о значении для него Серова, Бенуа обстоятельно рассказывает о его роли в создании и деятельности журнала «Мира искусства» и одноименного художественного объединения. Упоминание о третейском арбитраже Серова в связи с больно затронувшими Бенуа его ссорами с Бакстом убедительно показывает неоспоримый авторитет Серова в среде мирискусников. Очень показательным для отношения Бенуа к Серову является случай, когда Бенуа, весьма щепетильно оберегавший свою независимость критика, после ознакомления с отзывом Серова на статью о Репине вносит соответствующие изменения в готовившуюся им тогда «Историю русской живописи в XIX веке». В этом разделе привлекают также внимание малоизвестные у нас воспоминания Бакста о путешествии с Серовым по Греции в 1907 г., так знаменательно сказавшемся на ряде последних произведений Серова. В подборке писем Бакста читатель найдет множество подтверждений тесных личных и художественных связей Серова с ведущими членами «Мира искусства», его немаловажной роли в «русских сезонах» Дягилева в 1909—1911 гг. в Париже. Помимо этого, в мемуарных записях других авторов рассказывается о разрыве Серова с царским домом, его участии в журнале политической сатиры «Жупел», последнем произведении — незавершенном портрете кн. Щербатовой.

Второй том открывается разделом «Художники-коллеги разных лет» с воспоминаний С. С. Голоушева, являющихся в литературе о Серове первой серьезной попыткой характеристики его художественной личности. Сравнительно небольшие по объему мемуарные свидетельства сослуживцев Серова по Училищу живописи С. Д. Милорадовича и В. Н. Бакшеева касаются преподавательской деятельности Серова, заслуженно пользовавшегося непререкаемым авторитетом в Училище. Много интересного содержится в дневниковых записях В. В. Переплетчикова, рассказывающего и о не совсем приязненных отношениях Серова и В. В. Стасова, и о поддержке Серовым «Мира искусства» в борьбе с «Обществом 36-ти», и о различных фактах принципиальности Серова, что снискало ему репутацию «московского Катона». Упоминания, встречающиеся в письмах М. В. Нестерова и Б. М. Кустодиева, показывают, как много значит Серов для художников разных поколений. В воспоминаниях других мемуаристов — И. И. Бродского, К. Ф. Богаевского и Д. С. Стеллецкого — с большой признательностью говорится о Серове, оказавшем им трогательное внимание в самом начале художнической деятельности.

Следующий раздел — «Ученики» — по праву начинают блестящие воспоминания Н. П. Ульянова. В них читатель познакомится не только с деятельностью Серова-преподавателя, но найдет немало талантливо написанных страниц о Серове — художнике и человеке. Старейший советский художник М. С. Сарьян, подчеркивая в своих воспоминаниях современность творчества Серова и исключительную значительность для судеб русского искусства, останавливается на особенностях преподавательского почерка Серова и упоминает о том, что первые его работы поступили в Третьяковскую галерею благодаря настоянию бывшего учителя. Интересны упоминания о Серове в мемуарах Н. П. Крымова, П. В. Кузнецова, М. В. Кузнецова-Волжского, Я. Д. Минченкова, П. Эриксона, К. Ф. Юона. Все эти авторы в той или иной форме проводят мысль, которую наиболее четко выразил Юон, назвав Серова «художественной совестью» своего времени. Более

точно трудно сформулировать блестящий итог многолетней преподавательской деятельности Серова.

В другом разделе второго тома — «Модели» — шестнадцать современников рассказывают о том, как художник писал их портреты. Это двоюродные сестры художника А. Я. Симонович-Дервиз и М. Я. Симонович-Львова; корифеи Художественного театра В. И. Качалов и И. М. Москвин; Ф. Ф. Юсупов и позировавшие Серову Г. Л. Гиршман, А. М. Стааль, М. С. Цетлин, жена Л. Н. Толстого Софья Андреевна... Авторы сообщают любопытнейшие детали о мучительно-сложном процессе творчества Серова. В этом разделе представляют особый интерес воспоминания Шаляпина. В них великий артист говорит о благотворном влиянии на него Серова и других художников, оказавших ему существенную помощь в создании сценических образов. В разделе приводятся характерные по своей бесцветности дневниковые записи Николая II, а также В. М. Голицына. Последний, человек далекий от искусства, но занимавший пост попечителя Третьяковской галереи, касается завязавшейся в совете галереи борьбы, в которой он и Серов были во враждебных лагерях.

Раздел «Искусствоведы», благодаря мемуарной статье Н. Е. Эфроса и подборке из писем и статей В. В. Стасова, позволяет в какой-то мере представить себе накаленную атмосферу политической и художественной жизни тогдашней России. В воспоминаниях Н. И. Кравченко содержатся нигде более не встречаемые сведения о Серове. Интересны также приводимые С. К. Маковским высказывания Серова о необходимости овладения мастерством и сообщение Я. А. Тугендхольда о том, что в конце жизни произведения Сезанна не оставляли Серова равнодушным. Об истории создания портрета Н. А. Римского-Корсакова говорится в дневниковых записях музыковеда В. В. Ястребцева.

Воспоминания, высказывания и письма о Серове шестнадцати писателей и журналистов составляют содержание следующего раздела. Первое место среди них безусловно занимает подборка из писем А. М. Горького, высоко ставившего Серова. Затем идут воспоминания Л. Н. Андреева, преклонявшегося перед Серовым — художником и человеком, и Андрея Белого, рассказавшего о встречах с ним в обществе «Свободная эстетика»; речь В. Я. Брюсова в этом обществе в связи с кончиной художника; статьи Н. Г. Шебуева, встречавшего Серова в разные периоды жизни; В. В. Розанова, давшего некоторым произведениям художника проникновенные оценки. Дополнительные штрихи к характеристике Серова читатель почерпнет в мемуарных сообщениях А. А. Бахтиарова, Д. Д. Варапаева, И. С. Розенберга, Л. Л. Толстого и Г. И. Чулкова.

В воспоминаниях Н. В. Немчиновой-Жилинской и Д. И. Каргина, входящих в последний раздел второго тома «Деятели искусства и науки», отмечается обостренное чувство гражданской ответственности Серова. Дневниковые записи директора императорских театров В. А. Теляковского свидетельствуют об интересе Серова к театру, о недоброжелательстве к нему Николая II и высших чинов Российской империи после его отказа в 1901 г. исполнить царский заказ. Чего стоит одно лишь высказывание царя: «Какой однако нахал Серов!» Из воспоминаний других авторов необходимо выделить рассказы Н. И. Комаровской, в которых говорится о долголетней дружбе Серова и К. Коровина, В. И. Страховой-Эрманс и В. П. Шкафера, останавливающихся на участии Серова в постановках Частной оперы Мамонтова.

В приложении «Отклики на смерть Серова», помещенном в конце второго тома, встречаются интересные и малоизвестные суждения о Серове В. В. Матэ, В. Е. Маковского и других. Здесь же приводятся краткие сведения о том, как реагировали различные художественные учреждения и печать на смерть Серова. Из этих материалов видно, что правящие круги царской России препятствовали реализации того, что намечалось для увековечивания памяти великого художника.

При ознакомлении с содержанием двухтомника читатель, бесспорно, заметит некоторую условность в классификации мемуаристов: иные из них могли бы входить в другой раздел, а не в тот, где они представлены. Так, например, Грабарь мог бы быть в разделах «Учителя и товарищи», «Художники-коллеги разных лет», «Искусствоведы», «Деятели искусства и науки». Коровин и Остроухов были товарищами Серова не только в пору существования Абрамцевского кружка, но и в другие годы, а поэтому могли бы находиться в разделе «Художники-коллеги разных лет» и т. д. Избежать этой гибкости рамок разделов не представлялось возможным ввиду большого разнообразия материалов двухтомника.

Пояснительные тексты двухтомника — вступительные статьи или заметки о каждом мемуаристе, а также комментарии — составлены по тому же принципу, что и в книге В. С. Серовой «Как рос мой сын». И там и здесь, помимо детального освещения малоизвестных фактов жизни и творчества художника, было обращено особое внимание на характеристику среды, в которой он жил и творил. При комментировании в обоих изданиях принималось во внимание весьма справедливое утверждение Репина: «Исключительной, огромной просвещенностью в деле искусства обладал весь тот круг, где Серову посчастливилось с детства вращаться. И то значение, какое имел для искусства его отец, и та среда, где жила его мать,— все способствовало выработке в нем безупречного вкуса» (Репин. Далекое близкое, стр. 345). Свидетельства современников и собственные высказывания Серова говорят о непрерывном процессе развития его художественных взглядов, продолжавшемся до самой смерти. Поэтому окружение Серова в зрелые годы,— а лица, входившие в него, были сами по себе замечательны,— также требует и заслуживает должного освещения. По возможности это и проводилось в комментариях двухтомника.

В пояснительном материале широко использована новонайденная переписка Серова — нам удалось выявить свыше пятисот неизданных писем художника к семидесяти шести корреспондентам, их ответные письма и более двадцати выступлений Серова в прессе. Кроме того, приводятся выдержки из неизданной переписки более семидесяти современников (не считая самих мемуаристов). Широко использованы также и появившиеся в современной Серову периодической печати высказывания о его произведениях.

Во вступительных статьях и заметках, кроме общих сведений об авторах воспоминаний, по мере возможности, раскрываются отношения, сложившиеся у них с Серовым; прослеживается роль Серова в их жизни и творческих исканиях или, напротив, влияние мемуариста на Серова. Характеристика личности автора воспоминаний дается в высказываниях современников в печати, в большинстве случаев впервые вводимых в научный

оборот. Так, например, в сравнительно малом по объему вступлении к воспоминаниям друга Серова В. Д. Дервиза приводятся две выдержки из донесений жандармского управления о его неблагонадежности и два высказывания о нем в дореволюционных газетах. Некоторые предисловия, как, например, о Дягилеве, Голоушеве, Тенишевой. Остроухове, восполняют в какой-то степени пробелы в нашей искусствоведческой литературе и могли бы послужить в дальнейшем самостоятельными темами.

Многие сложные и противоречивые явления художественной жизни того времени, происходившие с участием Серова или непосредственно его затрагивавшие, до сих пор мало изучены. В этих случаях составлялись обстоятельные комментарии. Так, например, касаясь темы «Серов и «Мир искусства», необходимо было подробно остановиться на возникновении одноименного журнала и художественного объединения, их борьбе с передвижниками и «Обществом 36-ти», рассказать о значении «Мира искусства» в истории нашей культуры, более углубленно очертить фигуры его участников. Ведь «Мир искусства» сыграл огромную положительную роль в развитии отечественной культуры. Горький даже писал об этом содружестве как о «течении, возродившем русское искусство» (И. С. Зильберштейн. Выдающийся писатель-искусствовед.— «Литературная Россия», 1968, 30 августа, № 35).Такое детальное комментирование вызывалось не только тем, что даже в наши дни нет-нет да появляются вульгаризаторские оценки «Мира искусства», но и важностью и малоизученностью этого периода в жизни Серова. Достаточно напомнить, что ранее среди советских искусствоведов было безоговорочно распространено мнение о «случайности» связей Серова с «Миром искусства». Всякое заявление современников, вроде заявления М. В. Нестерова о том, что Серов «отдался бесповоротно кружку «Мира искусства», сразу же голословно отвергалось и объявлялось преувеличением (см. Нестеров, стр. 170, и комментарии К. В. Пигарева там же, стр. 360). Собранные нами материалы убедительно свидетельствуют, что Серов был ведущим и активнейшим членом этого художественного объединения.

Также мало известна деятельность Серова в качестве члена совета Третьяковской галереи, к обязанностям которого он относился с предельным вниманием. Печатаемые в двухтомнике записи В. М. Голицына и Н. А. Мудрогеля лишь в малой степени дают представление о том, что пришлось сделать и выдержать Серову, до конца жизни исполнявшему этот нелегкий общественный долг. Комментарии помогут читателю отчетливее представить себе эту важную страницу в жизни Серова.

К такому намеренно подробному комментированию, основанному на большом и разнообразном материале, приходилось часто прибегать, так как многие освещаемые в двухтомнике вопросы до сих пор мало изучены.

Материалы, представленные в издании, свидетельствуют о том, что современники Серова, и среди них немало выдающихся деятелей отечественного искусства, как правило, ясно представляли себе, что то был художник исключительно крупного живописного таланта, превосходивший иной раз в их глазах даже грандиозную фигуру Репина (см., например: Сергей Глаголь <С. С. Голоушев>. Очерк истории искусства в России. М., 1913, стр. 38). Для них Серов являлся высшим и неоспоримым художественным авторитетом, оказавшим подчас решающее влияние на ход культурной жизни страны.

Мемуарные и эпистолярные записи современников о Серове выявляют еще одно немаловажное обстоятельство. Хотя в ранние годы Серов заявил, что он «кроме своей живописи ничего знать не желает» (Серов. Переписка, стр. 116), однако весь жизненный путь художника неоспоримо убеждает в том, что он чутко откликался на явления общественной и политической жизни. И для современников Серов являлся не только блистательным художником, но и олицетворением гражданских и человеческих доблестей. Недаром скульптор И. Я. Гинцбург заявлял, что на «памятнике, который потомство поставит ему <Серову>, следует сделать надпись: «Художнику-Гражданину».

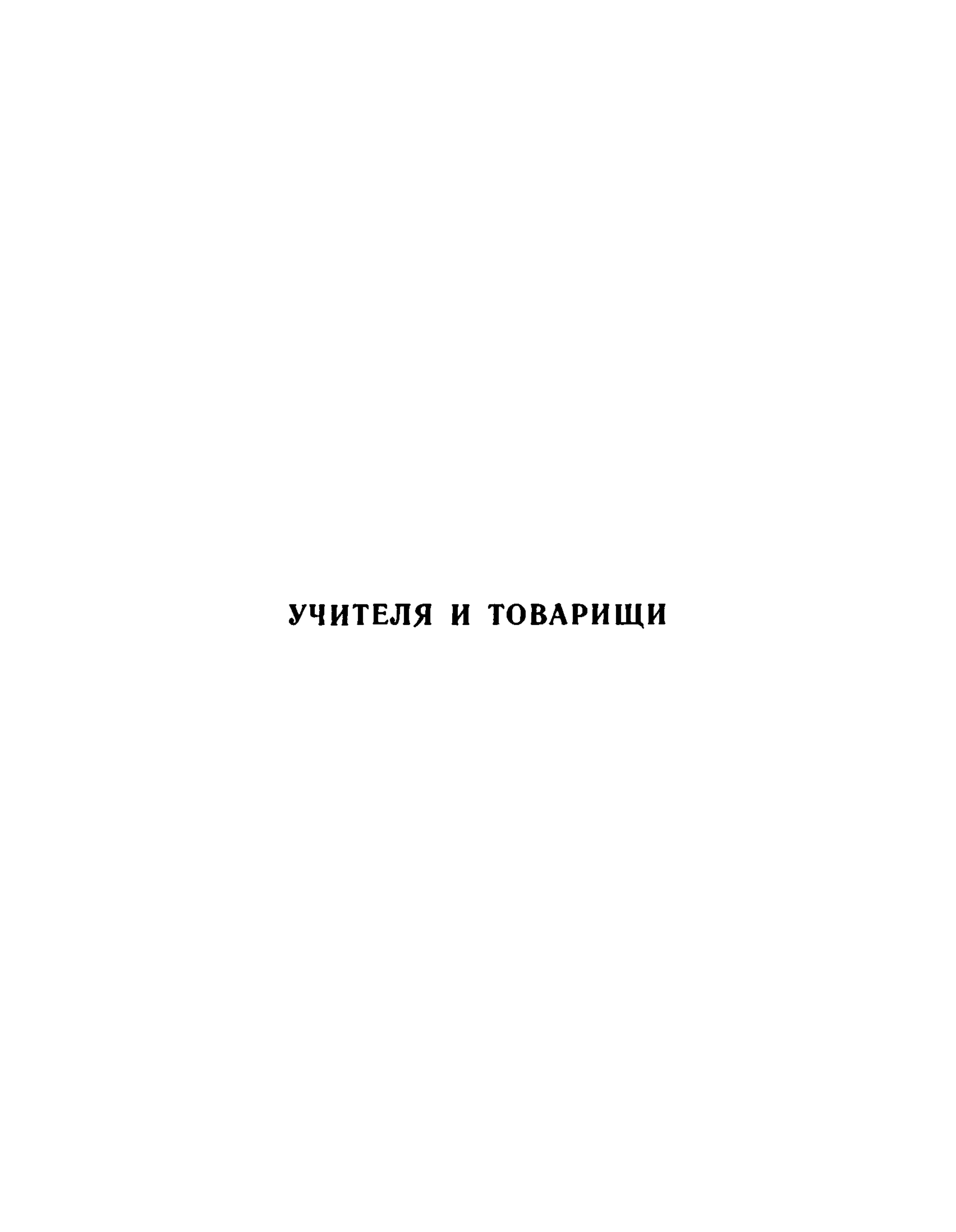
После смерти Серова прошло уже шестьдесят лет, но до сих пор новые и новые поколения продолжают восхищаться произведениями Серова и преклоняться перед его мужественным обликом. Высказывания наших современников о Серове свидетельствуют о том, что творческие достижения художника оказывают и ныне большое эстетическое воздействие. Здесь можно было бы привести восторженные слова многих мастеров искусства и культуры. Так, Герберту Уэльсу «более всего» понравились в Третьяковской галерее картины Серова и Врубеля («Русское слово», 1914, 23 января, № 18); один из крупнейших художников Запада Франс Мазерель писал о том, какое «глубокое впечатление» произвела на него выставка произведений Серова («Советское искусство», 1935, 23 мая, № 24); болгарские художники издавна питают к Серову «заслуженное уважение» (Венета Иванова. В. А. Серов. София, 1960, стр. 5); Кукрыниксам произведения Серова «раскрыли красоту русской природы» («Исторический архив», 1962, № 1, стр. 120); писатель Всеволод Вишневский испытал «невыразимое очарование» перед полотнами художника (Вс. Вишневский. Статьи. Дневники. Письма о литературе и искусстве. М., 1961, стр. 473). Однако тема «Наши современники о В. А. Серове» выходит за рамки данного издания. Но даже приведенных высказываний достаточно, чтобы ощутить, как много значит и для нашего времени Серов. Нельзя не согласиться с замечательным искусствоведом А. А. Сидоровым, сказавшим пять лет назад, когда наша страна широко отмечала столетие со дня рождения Серова: «Художник и гражданин, рисовальщик и живописец в высшем объединении — все это сохраняет для нас его наследие как художественный и жизненный подвиг большого и хорошего человека» («Советская культура», 1965, 19 января, № 8).

При окончательном определении состава двухтомника ряд ценных советов и замечаний высказал Г. С. Арбузов. Исключительное внимание и всемерную помощь при работе над настоящим изданием оказали Н. Б. Волкова, директор ЦГАЛИ, и О. И. Гапонова, заведующая библиотекой ГТГ, немало облегчившие поиски неизданных или малоизвестных материалов. С большой готовностью откликнулись на просьбу выявить упоминания о Серове в неизданных письмах Бакста М. Н. Гриценко, курирующая архив Бакста, а также сотрудники ГТГ Н. Л. Приймак, О. А. Никологорская и М. В. Астафьева, положившие много труда, чтобы эта подборка материалов была представлена должным образом. Всем им — наша сердечная признательность.

Появление издания в данном виде стало возможным благодаря любезному содействию ныне покойных А. Н. Бенуа, Г. Л. Гиршман, А. М. Стааль, Д. С. Стеллецкого

и Ф. Ф. Юсупова, приславших из-за рубежа свои воспоминания о Серове. С исключительным вниманием к памяти художника отнеслись также ныне здравствующие З. В. Ратькова-Рожнова, М. С. Сарьян и М. С. Цетлин, написавшие о своих встречах с Серовым.

Настоящее издание, основанное на большом количестве впервые выявленных мемуарных, эпистолярных и документальных материалов, должно оказать существенную помощь всем, кому интересна творческая биография Валентина Александровича Серова, а также история отечественного искусства нашего недавнего прошлого.



УЧИТЕЛЯ И ТОВАРИЩИ

И. Е. РЕПИН

Илья Ефимович Репин (1844—1930) обучал живописи многих начинающих художников, с которыми впоследствии его связывала дружба. Но ни один из них не был с раннего возраста столь близок Репину, как Серов.

Бывая в доме его родителей, Илья Ефимович видел Серова ребенком. В 1874 г. встретившись в Париже с Валентиной Семеновной и ее девятилетним сыном, Репин проявил исключительное внимание к мальчику и сыграл большую роль в развитии его дарования (см. т. 1 настоящего изд., стр. 30).

С тех пор Репин самым пристальным образом следил за успехами Серова, помогал становлению его таланта. На протяжении более десяти лет в Париже, в Москве и Петербурге Репин вел систематические занятия с молодым Серовым. В тех же случаях, когда не мог этого делать сам, он старался доверить Серова надежным рукам опытных преподавателей. Так было в 1877 г., когда Валентина Семеновна с сыном переехала в Киев: Илья Ефимович просил Н. И. Мурашко заниматься с мальчиком (см. т. 1 настоящего изд., письмо 2, стр. 47). Позднее в Петербурге Репин просил о том же П. П. Чистякова.

Заботы Репина отнюдь не ограничивались тем, чтобы Серов получил надлежащую художественную подготовку, они касались и трудностей, которые вставали на жизненном пути его ученика. В частности, Илья Ефимович, обеспокоенный материальным положением юноши Серова, неоднократно устраивал ему заказы на исполнение копий и написание самостоятельных произведений. Репин активно содействовал экспонированию лучших работ Серова на очередной выставке ТПХВ в 1890 г. (Серов. Переписка, стр. 327, 328). Он же приложил усилия к тому, чтобы Академия художеств присвоила Серову звание академика (1898) и избрала своим действительным членом (1903). Хотя это официальное признание пришло к Серову в пору, когда его репутация первоклассного мастера прочно установилась, оно представляло для него определенное значение (см. т. 1 настоящего изд., стр. 92—94).

Исключительная благожелательность со стороны Репина, его внимание и дружеская поддержка сопутствовали Серову на протяжении всей жизни.

При всей безупречности личного отношения к Серову бывали случаи, когда Репин отрицательно оценивал и его общественную деятельность и его произведения. Так, Репин резко отозвался о покупке некоторых картин советом Третьяковской галереи, утверждая, что ее наполняют «мусором художественных разложений» («Голос Москвы», 1910, 6 января, № 4),— а в состав совета входил Серов. Отрицательно отнесся Репин и к одной из последних работ Серова — портрету Иды Рубинштейн.

Впрочем, расхождения Репина и Серова в вопросах художественных не носили непримиримого характера. Источник этих расхождений, по-видимому, прежде всего в том, что творческая деятельность Серова представляла собой дальнейшее развитие художнических достижений Репина на новом историческом этапе. Это обстоятельство не ускользнуло от внимания современников. Писатель И. И. Ясинский, касаясь вопроса о подражании в искусстве, писал тогда: «Большому или гениальному художнику отчего же не подражать. Но это может относиться лишь к школьному периоду мастерства. Нет места в зрелом искусстве подражателям; место только продолжателям. Константин Маковский — брюлловец, но он самобытен. Серов — ученик Репина, но он Серов, и никто не смешает его с Репиным и не назовет его подражателем Репина» (И. Ясинский. Цорн-Руин.— «Биржевые ведомости», 1912, 5 декабря, № 13283).

Несколько иным было отношение Серова к его учителю. В течение всей жизни он не переставал относиться с чувством глубокого уважения к Репину — художнику и педагогу. Вот один неизвестный в литературе факт. В 1901 г. Серов познакомился в рукописи со статьей А. Н. Бенуа о Репине. В. Ф. Нувель, сообщая об этом автору статьи, так передавал мнение Серова: «Я прочел ее Серову, который находит ее несколько вялой, написанной без огонька. Видно, что ты ее писал нехотя, что тебе в сущности до Репина никакого дела нет. Вследствие этого явился некоторый пересол в настаивании на его недостатках (впрочем, вполне верно очерченных), с другой же стороны, недостаточная оценка его достоинств. По мнению Серова, Репин все-таки крупный, жизненный художник, притом видящий, понимающий человека по-своему интересно». Бенуа учел это замечание Серова и в окончательный текст статьи внес изменения (см. т. 1 настоящего изд., прим. 63, стр. 477). В другой раз, осенью 1907 г., когда некоторые деятели русской культуры выражали удовлетворение в связи с уходом Репина из профессоров Академии художеств, Серов в беседе с журналистом заявил, что «без Репина Академии — крышка. Тесто без дрожжей засохнет и сделается тверже камня». И тогда же он сказал: «...я сам учился одно время у Репина и знаю его как чуткого преподавателя. Я ему очень... благодарен... благодарен — не то слово, слишком банальное» (К. Смурский. К уходу Репина. Беседа с В. А. Серовым.—«Столичное утро», 1907, 7 октября, № 108). В те же годы он с гордостью вновь напомнил, что является учеником Репина (см. т. 2 настоящего изд., стр. 459).

Примечательно, что эта признательность высказана Серовым в то самое время, когда он разочаровался в Репине-человеке, прервав с ним «всякие отношения». По словам Репина, это произошло после его, Репина, отказа выйти из Академии художеств в связи с событиями 9 января 1905 г. Однако этот разрыв не мог зачеркнуть предшествующую более чем тридцатилетнюю дружбу. Недаром Валентина Семеновна утверждала, что се

сын сохранил к Репину «теплое <...> родственное отношение до самой могилы» (Серова, стр. 101).

Воспоминания Репина о Серове написаны им в первый год после кончины Валентина Александровича. Как и все репинские мемуары, они отмечены большим писательским талантом и воспроизводят облик Серова живо, с душевной теплотой.

Воспоминания Репина сгруппированы в трех разделах. Первый составляет мемуарный очерк «Валентин Александрович Серов», который перепечатывается по седьмому изданию книги «Далекое близкое» (М., 1964, стр. 334—356). Сюда же присоединена концовка этих воспоминаний, имеющаяся в рукописи и в первопечатном тексте очерка, а в последующих изданиях «Далекого близкого» перенесенная в примечания. Второй раздел составляет небольшая мемуарная заметка Репина о встрече с Серовым на Всемирной выставке в Риме в 1911 г. и портрете Иды Рубинштейн («Путь», 1911, № 2, декабрь, стр. 38, 39). Третий раздел охватывает выдержки из писем Репина к разным лицам за 1874—1928 гг. с упоминаниями о Серове. Здесь впервые публикуются отрывки из писем к Ю. И. Репину, А. Е. Львову, которые извлечены из архива АХ в Ленинграде и ЦГАЛИ. Заметка Репина «Неужели?», появившаяся в «Русском слове» (1911, 24 ноября, № 270), перепечатывается в Приложении 1. Касающийся Серова отрывок из записи беседы Репина с сотрудником газеты «Утро России» (1911, 20 декабря, № 292) — «И. Е. Репин о Мясоедове и Серове» — дается в Приложении 2.

1. Валентин Александрович Серов

(материалы для биографии)

I

РОДИТЕЛИ

В конце шестидесятых годов композитор Александр Николаевич Серов был в полном расцвете своей славы[1]. «Юдифь», «Рогнеда» гремели в Петербурге. Все знали, что Серов пишет «Вражью силу». И я, случайно встречаясь за общими обедами со студентом Петербургского университета Н. Ф. Жоховым[2] знал, что он пишет для Серова либретто, переделывая Островского «Не так живи, как хочется» по указаниям композитора[3]. Однажды зимою я встретил А. Н. Серова на Среднем проспекте. Он был в шубе и меховой шапке, из-под которой живописно развевались артистические локоны с сильной проседью. Нельзя было не узнать этой маленькой, но в высшей степени характерной фигурки часто вызываемого на сцену автора повсюду распевавшихся тогда излюбленных мотивов «Рогнеды» и «Юдифи».

Серов остановился, заинтересованный ребенком на углу, и так нежно склонился и участливо старался быть ему полезным. Во всем—как распахнулась меховая шуба, в повороте шеи, в руке, положенной мягко на плечико ребенка,— был виден артист высшего порядка, с внешностью гения вроде Листа, Гете, Вагнера или Бетховена.

Я не мог оторваться и, по простоте любознательного провинциала, разглядывал великого музыканта. Он заметил. Глаза его подернулись неземной думой; он прищурил их слегка и взглянул вверх... Он был прекрасен, но мне совестно стало созерцать так близко гения, и я зашагал своей дорогой, думая о нем.

Спустя немного времени мне посчастливилось быть представленным Серову на его ассамблее, в его квартире в Семнадцатой линии Васильевского острова[4]. Это счастье доставил мне М. Антокольский[5], который бывал на вечерах у Серова и много рассказывал об этих высокомузыкальных собраниях, где сам композитор исполнял перед избранными друзьями отдельные куски из своей новой оперы «Вражья сила» — по мере их окончания.

Было уже много гостей, когда мы вошли в просторную анфиладу комнат, меблированных только венскими стульями. Антокольский подвел меня к маститому артисту, вставшему нам навстречу.

— А если он ваш друг, то и наш друг,— сказал приветливо Серов, обращаясь ко мне.

Он был окружен большою свитою по виду весьма значительных лиц. Вот какой-то генерал, вот певец Васильев второй[6], вот Кондратьев, это тоже певец (хотя и бездарный, по-моему)[7]. Все артисты — тут и Островский бывал; а это — молодой красавец с густой черной копной волос — Корсов, певец[8].

Артисты и все гости столпились у рояля, а в повороте стоял другой рояль.

Стали подходить и дамы. Чтобы не потеряться в незнакомом обществе, я держался Антокольского и обращался к нему с расспросами о гостях.

— Кто это?.. Какая страшная! Точно католический священник, глазищи-то!.. А брови черные, широкие; и усики... Кто это? — спрашиваю я Антокольского.

— Это Ирэн Виардо[9], дочь Виардо, знаменитой певицы из Парижа.— Черное короткое платье и сапоги с голенищами, которые тогда носили нигилистки.

— А это кто? Ну, эта уж не нигилистка. Какая красивая блондинка с остреньким носиком!.. Какой прекрасный рост и какие пропорции всей фигуры!

— Княжна Друцкая[10]— тоже нигилистка, но на вечера одевается с шиком... богатая особа и все жертвует «на дело».

Показалась еще маленькая фигурка восточного типа.

— Это — хозяйка дома,— сказал Антокольский.— Валентина Семеновна Серова[11]. Пойдем, я тебя представлю.

Маленькая ростом, хозяйка имела много дерзости и насмешки во взгляде и манерах, но к Антокольскому она обратилась приветливой родственницей; в мою сторону едва кивнула.

Публика все прибывала. Много было лохматого студенчества, не носившего тогда формы. Большею частью серые пиджаки, расстегнутые на красном косом вороте рубахи, штаны в голенищи (ведь пускают же и таких, а я-то как старался!). Манеры были у всех необыкновенно развязны, и студенческая речь бойко взрывалась в разных местах у стен, особенно в следующей комнате; там уже было накурено.

Антокольский куда-то исчез. Я понемногу стал на свободе разглядывать квартиру и публику и думать... Здесь бывали Ге[12] и Тургенев[13], вот бы встретить... Вернулся в залу; там моего старого льва-композитора уже не было. Я прошел в его кабинет, устланный коврами. И тут он, окруженный, с жаром увлекся в музыкальный разговор,— вероятно, все

с первостепенными знатоками и артистами, думал я. Какая ученость! Серов мне казался самым интересным, самым умным и самым живым. Он говорил выразительно и с большим восхищением. Как жаль, что я ничего не понимаю из их разговора! Но Серов с таким огнем блестящих серых глаз, так энергично и поворачивался, и бегал, и жестикулировал, что я залюбовался.

Изредка он, в виде отдыха, поднимал в сторону взор глубокой мысли и напоминал мне первую встречу на улице... Ах, он упомянул знакомое имя Гретри[14]. «Гретри музыкант, это прелесть!— восхищался Серов.— Особенно — знаете это? (он упомянул какое-то произведение Гретри; я не мог этого знать)... Это такой восторг!» — говорил он. Я стал внимательно слушать.

Биографию Гретри я читал еще в детстве, в Чугуеве, и она мне очень памятна. Вспоминаю: Гретри верил, что если в день причастия молиться горячо, то бог непременно исполнит просьбу. Гретри молился, чтобы ему быть великим музыкантом, и, говорилось в повести, бог его молитву услышал.

Там же и тогда же я решил непременно в день моего причастия молиться богу, чтобы мне быть знаменитым художником. И я живо припоминаю и нашу осиновскую деревянную церковь и толпу. И как я молился, молился, как мог; вероятно, дошел до большого экстаза и попал в грубую толпу, двинувшуюся к причастию перед царскими вратами. Когда толпа в жестких тисках донесла меня уже близко до чаши и тут надо было сделать последние земные поклоны перед ней,— у меня дрожали руки и стучали зубы, я едва держался на ногах. И вот с этих пор я решил во что бы то ни стало пробиваться в Петербург... Ах, что это я про свое!.. Надо смотреть. Приехал и последний гость — директор оперы, которого Серов поджидал[15].

Скоро зала превратилась в концертную. Александр Николаевич за роялем как-то вдруг вырос, похорошел; серые космы на голове, как лучи от высокого, откатистого лба, засветились над лысоватой головой. Он ударил по клавишам.

Проиграв интродукцию, он энергично и очень выразительно стал выкрикивать, на короткий распев, речитативы действующих лиц.

В первый раз я слышал старика композитора, исполняющего свою оперу перед публикой, и мне нисколько не казалось это смешным. Вот и хор девиц с Васей — Груша. Все было выразительно, увлекательно, понятно от слова до слова. А когда Еремка-кузнец опутывал Петра, так просто мороз по коже пробирал. И старик, отец Петра, и пьяненькие мужички, и Груша с матерью у печки за блинами — все воображалось живо и необыкновенно сильно.

Неприятно только было, что в соседней комнате, густо набитой студентами и нигилистками, и особенно табачным дымом, сначала шепотом,

а потом все громче не прекращались страстные споры; боже, эти люди увлеклись до того, что почти кричали.

Наконец Серов остановился...

Он откинул гордо голову и крикнул властно и прозаически, повернувшись к галдящим:

— Если вы будете так разговаривать, я перестану играть!

Его стали успокаивать. Молодежь замолчала. Ей стало стыдно[16].

Оглянувшись через некоторое время, я увидел, что недалеко от меня стояла хозяйка.

Я встал со стула, чтобы уступить ей место.

Она посмотрела на меня с презрительной строгостью и, едва сдерживая ироническую улыбку, ушла в область кошмарного табачного дыма и принудительного молчания.

На другой день я спросил Антокольского:

— Отчего это хозяйка с насмешкой и презрением отошла от меня, когда я хотел уступить ей свой стул?

— А это, видишь, новая молодежь считает эти светские манеры пошлостью. Девицы и мужчины равны, а это ухаживание их оскорбляет... У студентов брошены давно все эти средневековые китайщины.

— Вот как! Будем знать... А я думал, не выпачкана ли у меня физиономия в красках, но я уж так старался, собираясь на вечер,— не могло быть... Скажи, пожалуйста, она не любит музыку?— продолжал я расспросы о Серовой.— Что? Ведь это ее гости так шумели?

— О, она музыкантша сама, и еще неизвестно, кто выше. У нее особая «мастерская», как она называет. Просто комната и стоит рояль — вот и вся мастерская.

— Да ведь в их квартире так много комнат.

— Ну это ему мешает. Музыкантам невозможно вместе работать: друг друга сбивать будут. Притом он старик раздражительный...

— А она и волосы стрижет, форменная нигилистка!

— О, какой она правдивый и хороший человек!..

В то время я и в мыслях ничего не мог держать о живописце Валентине Серове и не знал, есть ли он на свете.

Впоследствии, глядя иногда на Валентина, видя его серые глаза, я находил в них огромное сходство с глазами отца.

Но какая разница, какая противоположность характеров! Отец любит внешний эффект; он романтик, его восхищает даже его собственная внешняя талантливость, живость, блестящее образование, красивая, культурная речь, кстати, как блестками трогавшаяся фразами на других языках: он много знал, любил свои знания и красовался ими.

А сын его Валентин всю жизнь держал себя в шорах и на мундштуке, не дозволяя себе никаких романтических выходок. Все это казалось ему пошлостью; он не терпел в себе и других ни малейшего избитого места:

ни в движениях, ни в разговоре, ни в живописи, ни в сочинении, ни в позах своих портретов.

Я забыл сказать: на вечере тогда, окруженный своими поклонниками, Серов главным образом рассказывал свои впечатления о венском съезде музыкального мира по случаю столетия со дня рождения Бетховена. Он был командирован туда Русским музыкальным обществом. Был принят там с большим почетом, так как кроме личных знакомств с разными величинами музыкального мира он имел еще очень солидные рекомендации от великой княгини Елены Павловны, своей большой покровительницы и поклонницы, к общей зависти всей администрации подведомственных ей учреждений[17].

Сколько было по его адресу сплетен и оскорбительных пасквилей! Но он очень дорожил своими визитами ко двору ее высочества. Любил и умел быть представительным и по чину своему действительного статского советника, и по образованию, манерам, и, наконец, по внешности — придворного артиста николаевских времен.

Фестивали и торжества, которые так умеют использовать немцы, произвели на Серова огромное впечатление[18]. Он показывал всем прекрасную бронзовую медаль с профилем головы Бетховена (впоследствии эта медаль с особым уважением хранилась у Валентина Александровича). Однако эти великие празднества повлияли на горячую, увлекающуюся натуру Александра Николаевича и тяжело отозвались на его здоровье. Кроме того, будучи издателем и редактором журнала «Музыка и театр», при своей горячности и живом кипении, он реагировал на все нападки и лично на него и на его высокоэстетическое направление. Александр Николаевич выходил из себя и в свои пятьдесят лет горел, как самый задорный юноша.

Я встретил потом Валентину Семеновну, кажется, в мастерской Антокольского. Она уже не казалась столь резко выраженным типом нигилистки сугубого закала и с большим чувством преклонения перед Серовым горевала, что с самого приезда из Вены здоровье его пошатнулось.

Там, при своей непоседливой взвинченности, он совершенно забывал о себе. И иногда весь день питался только кофе и мороженым. И всем этим он расстроил там свои нервы до того, что теперь решительно не знали, как к нему подойти...

Так тяжела, так невозможна становилась жизнь!..

Ее спасала только своя мастерская, куда она уходила всякую свободную минуту и где отдавалась музыке. Она изучала классиков и сама пробовала сочинять, что и сказалось впоследствии в ее музыкальных произведениях («Уриель Акоста» и другие).

Кроме того, по кодексу круга нигилисток, к которому она серьезно относилась и строго принадлежала[19], она изучала с особым усердием запрещенную тогда литературу и нашу могучую публицистику того вре-

мени (Чернышевский, Писарев, Добролюбов, Шелгунов, Антонович и другие). Молодежью шестидесятых годов все это схватывалось на лету. Авторитеты свергались, и все веровали тогда только в авторитеты Бюхнера, Молешота, Фейербаха, Милля, Лассаля, Смайльса и других.

Ах, сколько было насмешек со стороны ретроградов, эстетов! Сколько рассказов, анекдотов о коммунах!..

Особенно забавен был рассказ об обряде посвящения молодой провинциальной поповны или светской барышни в орден нигилисток.

Молодая, здоровая, с пышными волосами, большею частью провинциалка, большею частью дочь священника, робко, с благоговением переступала порог заседания организационного комитета. И там новопоступающей предлагались три вопроса, в торжественной обстановке, с мрачными, таинственными свидетелями.

Исполнитель обряда обрезания косы с острыми ножницами был близко.

Обряд был очень краток, надо было ответить на три вопроса:

Первый вопрос. Отрекаешься ли от старого строя?

Ответ. Отрекаюсь.

Второй вопрос. Проклинаешь Каткова?[20]

Ответ. Проклинаю.

Третий вопрос. Веришь в третий сон Веры Павловны? (Из романа «Что делать?» Чернышевского — фантастическое видение будущих форм жизни.)

Ответ. Верю.

Острые ножницы производили резкий, энергичный звук: «чик», и пышная коса падала на пол.

II

СМЕРТЬ ОТЦА СЕРОВА

В своих материалах к биографии Валентина Александровича Серова я буду описывать просто и правдиво только те факты, которые врезались в моей памяти. Даты совсем опускаю, так как их у меня нет. Искать и устанавливать время происшествий — дело нелегкое, я за него не берусь, времени не имею. Продолжаю.

Однажды Аполлон Николаевич Майков[21], через братьев Праховых[22] подружившийся тогда с художниками, обещал прочитать у Антокольского свое новое произведение «Бальдур». Ему хотелось знать впечатление от его труда в тесном кружке,— большей частью художников,— которым он интересовался. В восьмом часу вечера собрались: Мстислав Викторович Прахов[23], Павел Александрович Висковатов[24] и я,— с хозяином пять человек; ждали еще Серову с Друцкой, но их не было,

и решили чтение начать, так как были слухи, что Серов не совсем здоров.

Началось превосходное, артистическое чтение пьесы — как умел читать только Майков.

В самом подъеме скандинавской поэмы — сильный звонок... Прервали... Антокольский побежал и быстро вернулся, совершенно убитый и задыхающийся, страшно побледневший.

— Какое несчастье,— лепетал он.— Александр Николаевич Серов умер, сейчас... Вдова просит прийти... Пойдемте[25]...

Мы быстро собрались... летели и скоро уже переступали порог кабинета маститого композитора... Вечная страшная тайна!

Казалось, он спит, разбросавшийся, успокоившись, наконец, от сновидений. Да, вот здесь, опираясь на этот самый диван коленом, Серов восхищался в тот вечер Гретри, и тот же ковер на полу... Комната была хорошо освещена. Страшно, жутко. А отчего? Это — он. И ничего страшного. Ну точно спит... даже неловко стоять и глядеть на него... Живописно, картинно освещены белье, одеяло, подушки. И все в красивом беспорядке, будто кто заботился об общей картине... И как жаль: все мы были так поражены, убиты, и мне не пришло в голову зарисовать эту красивую смерть. А стоило. Это лежал герой классических картин. Да, это не кто другой, как великий музыкант-композитор.

Голова освещалась великолепно, с тенями. Как рассыпались волосы по белой большой подушке! Ворот рубашки расстегнут, видна грудь. Он обладал еще хорошим телом; и рука так пластично легла. Какая маленькая ручка! И как он играл так бойко такими коротенькими пальчиками!

Мы поздно разошлись и долго провожали друг друга, чтобы сколько-нибудь рассеять удручающее настроение...

Были мы и на похоронах, несли на руках гроб до самой Александро-Невской лавры...

III

ДЕТСТВО В. А. СЕРОВА

Вскоре Антокольский сообщил мне, что Валентина Семеновна Серова желает заказать мне портрет ее мужа.

В назначенный час я явился в знакомую квартиру Серова, и меня с самого порога охватила тоска вымороченности. Кажется, все кончено в этом доме, как в «Аду» Данте.

В небольшой столовой сидела хозяйка-вдова, постаревшая за это короткое время до неузнаваемости, около нее княжна Друцкая, одетая черной нигилисткой, еще какая-то скромная особа и мальчик лет четырех[26]. Пили чай, и меня пригласили сесть к столу. Атмосфера горя и

скуки была до того убийственна, что хотелось вырваться и выбежать скорее на улицу. Но я сел.

Валентина Семеновна стала извиняться, что напрасно меня обеспокоила: портрет уже взялся писать Николай Николаевич Ге[27]. Ге был другом покойного и хорошо его помнит.

Да, да! Я был рад, что скоро могу уйти из этой юдоли печали.

Но мальчик, освоившись после нескольких минут с присутствием незнакомого, стал продолжать свои шалости. Он бойко прыгал по диванам, стульям и всем весело заглядывал в глаза, дергая за полы или рукава,— словом, всеми силами хотел произвести бурю в этой застоявшейся тишине.

В другое время я подумал бы: «Какой невоспитанный ребенок! Ну что из него будет?! Какой дерзкий, избалованный. Уж он теперь мнит, что все мы тут сидим только для его шалостей. Чувствует себя самым старшим и даже презирает всех!»

А как умно и интересно глядит иногда, остановившись на чем-нибудь своими серо-голубыми глазками.

— Тоня, Тоня! Ну что подумает о тебе господин Репин?! Как ты шалишь! Видали вы когда-нибудь такого шалуна?—сказала, обращаясь ко мне, Валентина Семеновна.

Но я был счастлив, что этот шалун хоть малость разбил густую атмосферу тоски, и мне все больше нравился этот свежий, розовый, с очень белокурыми локончиками милый мальчик. Он и не думал стесняться моим присутствием. После предисловия матери он быстро подскочил ко мне и очень дерзко, весело и ясно взглянул мне в самую душу своими серыми блеснувшими глазами.

«Ого! Что за чудо,— подумал я,— какой знакомый взгляд! А, это взгляд отца! Как он похож глазами! Как он тогда взглядывал вверх. Верно, и характером будет такой же подвижной!» — мелькнуло у меня.

Но я ошибался: В. А. Серов был в жизни полная противоположность своему отцу.

Впоследствии, наблюдая его близко, я много удивлялся сосредоточенности и молчаливости Валентина Серова.

Его молчаливость и особенно своеобразно красноречивое определение достоинств в искусстве часто одним только каким-нибудь кивком, поворотом, наклоном головы, коротким жестом (по-отцовски короткой руки), и особенно взглядом своих выразительных веселых глаз — так много говорили, разрешали такие крупные споры! Иногда даже писавшие об искусстве ждали этих бессловесных решений, как манны небесной, и только им и верили, теряясь в определении своих личных новых впечатлений.

Исключительной, огромной просвещенностью в деле искусства обладал весь тот круг, где Серову посчастливилось с детства вращаться.

И то значение, какое имел для искусства его отец, и та среда, где жила его мать,— все способствовало выработке в нем безупречного вкуса.

Серов-отец дружил с Рихардом Вагнером[28] и еще с правоведской скамьи[29], вместе с тогдашним закадычным своим другом Владимиром Стасовым, знал весь наш музыкальный мир — Глинку и других. Словом, не бестактность сказать хоть вкратце, какая традиция высот искусства окружала В. А. Серова уже с колыбели; и все это бессознательно и глубоко сидело в его мозгу и светилось оттуда вещею мыслью. И свет этот не могла победить никакая поверхностная пыль ходячих эффектов «последних слов»: она смирялась, пораженная глубиной этих немых определений, подхватывала, прятала в свой портфель присяжного критика и долго утилизировала этот вклад в своих разглагольствованиях о художественности.

Да, пребывание с самого детства в просвещенной среде — незаменимый ресурс для дальнейшей деятельности юноши (например, разве можно в зрелых годах изучить языки до свободы говорить на них?!).

На мою долю выпала большая практика — наблюдать наших молодых художников, не получивших в детстве ни образования, ни идеалов, ни веры в жизнь и дело искусства. Несмотря на их внешние способности, здоровье, свежесть, в их случайных, большею частью никчемных трудах не было света, не было жизни, не было глубины, если они не учились, усиленно развивая себя. Если они посягали на создание чего-нибудь нового, выходил один конфуз...

IV

ЮНЫЙ ХУДОЖНИК-УЧЕНИК

Когда В. С. Серова приехала к нам в Париж с сыном Тоней, ему было лет девять, но он уже занимался в Мюнхене у некоего немецкого художника[30], так как с раннего детства выражал страстное влечение к искусству, постоянно и настойчиво просился учиться живописи.

Они поселились недалеко от нас (на бульваре Клиши), и Валентин не пропускал ни одного дня занятия в моей мастерской[31].

Он с таким самозабвением впивался в свою работу, что я заставлял его иногда оставить ее и освежиться на балконе перед моим большим окном.

Были две совершенно разные фигуры того же мальчика.

Когда он выскакивал на воздух и начинал прыгать на ветерке,— там был ребенок; в мастерской он казался старше лет на десять, глядел серьезно и взмахивал карандашом решительно и смело. Особенно не по-детски он взялся за схватывание характера энергическими чертами, когда я указал ему их на гипсовой маске. Его беспощадность в ломке

не совсем верных, законченных уже им деталей приводила меня в восхищение: я любовался зарождающимся Геркулесом в искусстве. Да, это была натура!

В Париже, в восьмидесятых годах прошлого столетия, на высотах Монмартра, в некоем «сите́», художники свили себе гнездо. Там живали Клерен (друг Реньо), Бастьен-Лепаж, Карьер, наш Похитонов и другие. Собирались, рассуждали. Главным и несомненным признаком таланта они считали в художнике его настойчивость. При повышенном вкусе он так впивается в свой труд, что его невозможно оторвать, пока не добьется своего. Иногда это продолжается очень долго: форма не дается; но истинный талант не отступит, пока не достигнет желаемого.

Более всех мне известных живописцев В. А. Серов подходил под эту примету серьезных художников.

На учеников своих он имел огромное влияние. Небольшого роста, с виду простоватый и скромный, он внушал ученикам особое благоговение, до страха перед ним. Самые выдающиеся из окончивших курс в Московском училище живописи, ваяния и зодчества приезжали, как и теперь, в Академию художеств на состязание с нашими учениками, кончающими здесь. Серовские почти все поступали ко мне, и они с гордостью группировались особо. «Валентин Александрович, Валентин Александрович»,— не сходило у них с языка. И в работах их сейчас же можно было узнать благородство серовского тона, любовь к форме и живую, изящную простоту его техники и общих построений картины, хотя бы и в классных этюдах.

Все произведения В. А. Серова, даже самые неудачные, не доведенные автором до желанных результатов, суть большие драгоценности, уники, которых нельзя ни объяснить, ни оценить достаточно.

Вот, для примера, его «Ида Рубинштейн»[32]. В цикле его работ это вещь неудачная, об этом я уже заявлял и устно и даже печатно. Но как она выделялась, когда судьба забросила ее на базар декадентщины[33].

Валентин Серов был одной из самых цельных особей художника <...> В этой <...> личности гармонически, в одинаковой степени сосредоточились все разнообразные способности живописца. Серов был еще учеником, когда этой гармонии не раз удивлялся велемудрый жрец живописи П. П. Чистяков[34]. Награжденный от природы большим черепом истинного мудреца, Чистяков до того перегрузился теориями искусства, что совсем перестал быть практиком-живописцем и только вещал своим самым тверским, простонародным жаргоном все тончайшие определения жизни искусства. Чистяков повторял часто, что он еще не встречал в другом человеке такой равной меры всестороннего художественного постижения, какая отпущена была природой Серову. И рисунок, и колорит, и светотень, и характерность, и чувство цельности своей задачи, и композиция — все было у Серова, и было в превосходной степени.

V

ЕГО ИСКУССТВО

Разумеется, во всех искусствах вся суть во врожденности. Родятся люди с дивным голосом,— разве возможно произвести его искусственно? Некоторые имеют красивый почерк, обворожительные глаза, чарующий тембр голоса; все сие суть дары природы, и никаким школам нельзя сравниться с истинным талантом, и никакими доктринами невозможно сделать господствующей школу искусства, если она не будет состоять из собрания истинных талантов.

Искусство Серова подобно редкому драгоценному камню: чем больше вглядываешься в него, тем глубже он затягивает вас в глубину своего очарования.

Вот настоящий бриллиант. Сначала, может быть, вы не обратите внимания: предмет скромный, особенно по размерам, но стоит вам однажды испытать наслаждение от его чар — вы уже не забудете их. А эти подделки колоссальных размеров, в великолепных оправах после истинных драгоценностей вам покажутся грубыми и жалкими.

Многие критики наши, любители и меценаты, художники и дилетанты повторяют как установившуюся аксиому, что Серов не был способен написать картину, не дал ни одного законченного произведения в этом самом важном роде.

Лишь малая их осведомленность о трудах Серова может оправдать такое заключение... Только близкие, только товарищи-художники знают хорошо, что еще мог сделать Серов! Ах, какое глубокое горе! Какая невознаградимая потеря для искусства! В таком расцвете силы! Молодой, здоровый, увлекающийся труженик!

Картины?! Да стоит взглянуть на его композицию грандиозной картины к коронации Николая II, чтобы удивиться особой художественности, какую он так величественно развил: и в движении отдельных, в высшей степени пластических фигур, и в ситуации масс и пятен целой картины, и в блеске красок, ослепительно играющих в солнечных лучах сквозь узкие окна старинного Успенского собора на действующих персонах торжества в великолепных мундирах, расшитых тяжелым золотом, расцвеченных, как цветами, яркими лентами разных красок. А самое главное торжество картины — это типичность, живая портретность не только отдельных лиц, но и целых фигур с их своеобразием живых манер.

Какая жалость: этой великой картины почти никто не видел, то есть очень мало счастливцев, кому доступен тот футляр в светлейших чертогах царя, где эта акварель-темпера тщательно сохраняется.

Не знаю, был ли этот альбом выставлен. Черновой первый эскиз этой картины составляет собственность И. С. Остроухова и хранится

в его небольшой, но отборной на редкость по красоте и значению коллекции рисунков в картинной галерее в его доме (Поварская, Трубниковский переулок, собственный дом).

Мне пришлось быть близким свидетелем появления на свет этого дивного создания Серова. Эта акварель-темпера писалась в моей академической мастерской, и я видел всю тихую, упорную работу молодого гения над своим чудесным созданием. Вот еще особенность Серова: я только что сказал: тихую, упорную работу. Да, Серов с самого малого возраста (с восьми лет) уже работал в моей мастерской (Rue Véron, 31, в Париже). Потом в Абрамцеве — уже лет шестнадцати, и теперь — все тот же упорный до самозабвения, долгий до потери сознания времени, но всегда художественно свежий, живой труд. А зрителю кажется, что все это сделано с маху, в один присест.

Вспоминаю: Поленов много раз удивлялся, как это Серов не засушивает своих вещей, работая над ними так долго. Например, голова Зины Якунчиковой писалась им более месяца, а имела вид, будто написана в два-три дня[35].

Но я отвлекся от грандиозной картины. Она светится, шевелится и живет и сейчас передо мною, стоит только мне закрыть глаза. Она так универсальна по своему художественному интересу, что о ней много можно писать, и, конечно, это писание пером — архивная пыль перед жизнью картины.

Лица полны психологии и той тонкой характеристики фигур, на какую был способен только Серов. Был свой ритм, была своя манера у каждой личности, несмотря на общий ураган движения, когда группами, в порядке, установленном церемониалом, высочайшие особы двинулись к царским вратам, где государь должен был принять обряд миропомазания. Тяжело облаченное духовенство в новых тяжелых, широких, кованого золота, ризах торжественно застыло и ждало его,— все совершалось по-московски, по старине.

И, как всегда у Серова, особую прелесть картины составляет отсутствие пошлости. Наши заурядные художники, а в унисон с ними все любители,— о, как это знакомо! — при одном только слове о такой официальной теме, как коронация, бегут от нее, сейчас же громко вопиют и отпевают художника, уверяя, что эта казенная и совершенно нехудожественная тема никогда не даст картины, выйдет нечто шаблонное, избитое до скуки. Бедный художник... продался!.. Между тем именно здесь, на этой теме, и обнаружился во всей красе истинный художник громадного таланта. Ко всему этому официальному великолепию Серов подошел живым, любящим человека человеком, потому и все лица вышли у него полны жизни, настроения и красоты пластической.

Начиная с бледного лица государя, его удрученности посреди всего пышного торжества, и государыни, великий князь Владимир Александ-

ровичи[36] и другие персонажи — все так типичны в движениях своих, все, как живые портреты.

Мне особенно нравится фигура П. В. Жуковского, сына поэта[37]: так она цельна с присущими ему манерами, поворотом и складом фигуры. Сколько совсем жанровых фигур. И все это множество, в художественно угаданной величине отношения фигур к фону величавой старины Успенского собора с расписными колоннами, составляет особую прелесть пластики и богатого изобилия людей в картине. Ни малейшего шаржа, ни намека на карикатурность нигде не вкралось в картину.

Зритель особо требовательный при взгляде на эту картину, я уверен, сейчас же выпалит: «Да ведь это не окончено!»

Да, милостивый государь, и какое счастье, что это не окончено; по-вашему, «не окончено», господин зритель, а по мнению автора — окончено; и за это его надо особо благодарить. Сколько надо иметь мужества художнику, чтобы настоять на своем вкусе и не испортить картины по указкам досужих критиков-знатоков, повелителей, покупателей и заказчиков! А иногда и самих авторов[38].

В начале XX столетия подошло такое время, что картины вообще и особенно «со смыслом», как бы они ни были живы, не требовались более, их обходили чуть не презрением... Чуткие художники перестали вдруг интересоваться картинами, композициями и скоро перешли к художественным «кускам» картин или этюдам. Это было и легче и продуктивнее, а главное, и тут — мода: отрицать картину до глумления над нею было явным признаком нового направления и правом нового поколения — начинать новую школу...

Серов был сам по себе и по своему художественному складу ближе всех подходил к Рембрандту.

Серов с самого малого возраста носил «картины» в своей душе и при первой же оказии принимался за них, всасываясь надолго в свою художественную идею по макушку.

Первую свою картину он начал в Москве, живя у меня в 1878—1879 году[39]. На уроки по наукам (за что надо принести благодарность заботам его матери В. С. Серовой) ему надо было ходить почти от Девичьего поля (Зубово) к Каменному мосту на Замоскворечье[40]. Спустившись к Москве-реке, он пленился одним пролетом моста, заваленным, по-зимнему, всяким хламом вроде старых лодок, бревен от шлюзов и пр.; сани и лошади ледоколов подальше дали ему прекрасную композицию, и он долго-долго засиживался над лоскутком бумаги, перетирая его до дыр, переходя на свежие листки, но неуклонно преследуя композицию своей картины, которая делалась довольно художественной[41].

Днем, в часы досуга, он переписывал все виды из окон моей квартиры: садики с березками и фруктовыми деревьями, пристроечки к домикам, сарайчики и весь прочий хлам, до церквушек вдали — все

с величайшей любовью и невероятной усидчивостью писал и переписывал мальчик Серов, доводя до полной прелести свои маленькие холсты масляными красками.

Кроме этих свободных работ, я ставил ему обязательные этюды: неодушевленные предметы (эти этюды хранятся у меня). Первый: поливаный кувшин, калач и кусок черного хлеба на тарелке. Главным образом строго штудировался тон каждого предмета: калач так калач, чтобы и в тени, и в свету, и во всех плоскостях, принимавших рефлексы соседних предметов, сохранял бы ясно свою материю калача; поливаный кувшин коричневого тона имел бы свой гладкий блеск и ничем не сбивался на коричневый кусок хлеба пористой поверхности и мягкого материала[42].

Второй этюд изображает несколько предметов почти одного тона — крем: череп человека с разными оттенками кости в разных частях и на зубах; ятаган, рукоять которого оранжевой кости, несмотря на все отличие от человеческой, все же твердая блестящая кость; она хорошо гармонирует с темной сталью лезвия ятагана и красными камнями. И все эти предметы лежат на бурнусе шерстяной материи с кистями, который весь близко подходит к цвету кости и отличается от нее только совершенно другой тканью, плотностью и цветом теней. Эти этюды исполнены очень строго и возбуждают удивление всех заезжающих ко мне художников.

Третий этюд (один из последних) я порекомендовал ему исполнить более широкими кистями — машистее (он висит в моей гостиной). Изображает он медный таз, чисто вычищенный, обращенный дном к свету. На дне, в его блестящем палевом кругу, лежит большая сочная ветка винограда «Изабелла» и делает смелое темно-лиловое пятно на лучистом дне таза с рукоятью (для варки варенья).

У меня хранится еще этюд Серова с головы артиста Васильева второго (когда В. А. писал портрет своего отца в моей мастерской, он, чтобы поддержать себя реальной формой, написал этот этюд с Васильева в повороте и освещении фигуры своего отца)[43]. В это время он уже был под влиянием Чистякова, так как в Академии художеств главным образом слушался его.

Эта живопись резко отличается от той, которая следовала моим приемам.

Мой главный принцип в живописи: материя как таковая. Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти, я всегда преследовал суть: тело так тело. В голове Васильева главным предметом бросаются в глаза ловкие мазки и разные, не смешанные краски, долженствующие представлять «колорит»... Есть разные любители живописи, и многие в этих артистических до манерности мазках души не чают... Каюсь, я их никогда не любил: они мне мешали видеть суть предмета и наслаждаться

гармонией общего. Они, по-моему, пестрят и рекомендуют себя, как трескучие фразы второстепенных лекторов. Какое сравнение с головой, которую он написал с меня (теперь это — собственность музея И. Е. Цветкова)[44]. Там высокий тон, там скрипка Сарасате.

Главное сходство Серова с Рембрандтом было во вкусе и взгляде художника на все живое: пластично, просто и широко в главных массах; главное же, родственны они в характерности форм. У Серова лица, фигуры всегда типичны и выразительны до красивости. Разница же с Рембрандтом была во многом: Рембрандт более всего любил «гармонию общего», и до сих пор ни один художник в мире не сравнялся с ним в этой музыке тональностей, в этом изяществе и законченности целого. Серов же не вынашивал до конца подчинения общему в картине и часто капризно, как неукротимый конь, дерзко до грубости выбивался к свободе личного вкуса и из страха банальности делал нарочито неуклюжие, аляповатые мазки — широко и неожиданно резко, без всякой логики. Он даже боялся быть виртуозом кисти, как несравненный Рембрандт, при всей своей простоте; Серов возлюбил почему-то мужиковатость мазков, местами до прозаичности.

Еще различие: Рембрандт обожал свет. С особым счастьем купался он в прозрачных тенях своего воздуха, который неразлучен с ним всегда, как дивная музыка оркестра, его дрожащих и двигающихся во всех глубинах согласованных звуков.

Серов никогда не задавался световыми эффектами как таковыми: и в «Коронации» и в дивном портрете великого князя Павла Александровича он разрешал только подвернувшуюся задачу солнца, не придавая ей особого значения, и при своем могучем таланте живописца справлялся с нею легко и просто[45].

Продолжаю еще немного о способности и о неусыпном — с самой юности — влечении серовского таланта к картине.

Закончив свою композицию под Каменным мостом в рисунке, довольно тонком и строгом, он перешел к жанровому сюжету — к уличной сценке наших хамовнических закоулков. Мальчик из мастерской, налегке, перебежав через дорогу по уже затоптанному снегу, ломится в дверь на блоке маленького кабачка с характерной вывеской на обеих половинах обшарпанной двери. Извозчик, съежившись и поджав руки, топчется на месте от морозца; его белая лошадка — чудо колорита по пятнам, которыми она не уступает затоптанному и заезженному снежку, а в общем тоне прекрасно выделяется своей навозной теплотой. Несмотря на первопланность своего положения в картине, извозчик скромно уступает мальчишке первенство, и героем маленькой картинки поставлен замарашка; повыше двери уже зажжен фонарь — дело к вечеру.

Еще мальчиком Серов не пропускал ни одного мотива живой действительности, чтобы не схватиться за него орудием художника... Гораздо

позже, путешествуя по Днепру, по местам бывших Запорожских сечей, указанных мне Костомаровым[46], мы вместе переправлялись на остров Хортицу на пароме. Пристань Хортицы оказалась прекрасной ровной площадью палевого песку, жарко нагретого солнцем. Кругом — невысокие гранитные темно-серые скалы, дальше — кустарник и голубое-голубое небо.

Мы долго бродили по Хортице, казавшейся нам выкованной из чистого палевого золота с лиловыми тенями, слепившего нам глаза на раскаленном солнце,— это впечатление создавали густо покрывавшие большие пространства палевые иммортели. Осматривали мы старые, уже местами запаханные колонистами запорожские укрепления; пили у колонистов пиво; устали изрядно.

Но на другой день, как только мы оправились, я увидел, что Валентин уже компонует характерную сцену из жизни запорожцев. Со мною были две прекрасные излюбленные нами книжки Антоновича и Драгоманова — «История казачества в южнорусских песнях и былинах»[47]. Мы зачитывались эпосом Украины, и Серов, пробыв в киевской гимназии около двух-трех лет, уже прекрасно смаковал суть украинского языка. Но не думайте, что он взял какую-нибудь казенную сцену из прочитанного; его тема была из живой жизни «лыцарей», как будто он был у них в сараях-лагерях и видел их жизнь во всех мелочах обихода.

Действие происходит на песчаной пристани парома — Кичкас, так слепившей нас вчера. Запорожцы привели сюда купать своих коней.

И вот на блестящем стальном Днепре, при тихой и теплой погоде, многие кони, подальше от берега, уж взбивают густую белую пену до небес; голые хлопцы барахтаются, шалят в теплой воде до упоения, балуясь с лошадьми; вдали паром движется на пышущем теплом воздухе — таков фон картины; самую середину занимает до чрезвычайности пластическая сцена: голый запорожец старается увлечь в воду своего «черта», а этот взвился на дыбы с твердым намерением вырваться и унестись в степь. Конь делает самые дикие прыжки, чтобы сбить казака или оборвать повод, а казак въехал по щиколотку в песок цепкими пальцами ног и крепко держит веревку, обмотав ее у дюжих кулаков мускулистых рук: видно, что не уступит своему черному скакуну. Солнечные блики на черной потной шерсти лошади, по напряженным мускулам и по загорелому телу парубка создавали восхитительную картину, которой позавидовал бы всякий баталист.

Серов очень любил этот сюжет, и после, в Москве, у меня, он не раз возвращался к нему, то акварелью, то маслом, то в большем, то в меньшем виде разрабатывая эту лихую картинку (кажется, у И. С. Остроухова есть один вариант этой темы)[48].

Без достаточного основания как-то установилось мнение, что Серов не владел картиной и не любил ее. И мне хочется поведать еще об одной

картине Серова, которой не суждено было явиться на свет. Ее видели только заказчики — ученая комиссия от Московского исторического музея. На одной из стен музея администрацией решено было изобразить «Куликово поле» — победу Дмитрия Донского. С этим заказом обратились к Серову. Серов принялся за фреску с большим подъемом. Был сделан эскиз, и картина была уже начата. Комиссия заказчиков пожелала видеть, что изобразил художник. Тут и обрывается все разом... Я слыхал только, что после посещения комиссии Серов явился на другой день к председателю музея и объявил, что он от заказа картины сей отказывается[49].

Я очень боюсь, что комиссия не поняла оригинальной композиции художника, и дело расстроилось к большому убытку для искусства.

Серов всегда так нов, правдив и художествен, что его надо знать, любить, и только тогда зритель поймет, оценит его и будет в больших барышах. Но для такого отношения надо быть исключительным любителем.

Наши заказчики и особенно ученые, книжные люди полны столь излюбленными банальностями «исторического» искусства; требования их — установленные традиции отживших уже вкусов, а главное — с прозаическою обстоятельностью они требуют выполнения таких невозможных мелочей, такой подчеркнутости содержания картины, что истинному художнику угодить им трудно. И Серов, как характер цельного художника, к этому не был способен; и он отказался.

Серов, как Толстой, как Чехов, более всего ненавидел общие места в искусстве — банальность, шаблонность. Тут уж он делался неподступен. А сколько нашей даже образованной публики воспитано на обожании банальности, общих мест и избитой ординарности. Например, Виктору Васнецову[50] едва удалось быть определенным к работам во Владимирском соборе. И в период самого большого подъема его художественного творчества в религиозной живописи к нему и комиссия и духовенство относились очень скептически, а в душе, наверно, отворачивались от его глубоких созданий, не понимали их: эта живопись была не ихнего прихода. А когда появились П. Сведомский[51] и Котарбинский[52] с самой избитой ординарностью заезженной итальянщины и когда они, не задаваясь особо, ординарно писали евангельские сюжеты со своих фотографических этюдов, с вялым до слепоты, избитым рисунком, с пошлой раскраской кое-как от себя всей картины,— духовенство хором запело им аллилуйю, и комиссия почувствовала себя спокойно, с полным доверием к художникам, которые так прекрасно потрафили сразу на их вкус.

Вот и с самим Виктором Васнецовым: когда он устал от своего религиозного подъема, что требовало больших сил художника, и под обаянием византийцев, изучая их, незаметно переходил почти к механи-

ческому копированию их образцов и стал повторять уже мертвую византийщину целиком, его особенно стали прославлять за эти холодные работы, и заказы к нему повалили, и его только с этих пор стали считать авторитетом церковного искусства.

Замечательно, что теперь даже молодые архитекторы наши настолько увлечены рабским подражанием старым новгородским ремесленникам, что уже мирятся только с припорохой[53], которая практикуется иконописцами уже более пятисот лет без изменений.

А между тем в тех же новгородских образах можно найти очень ценные уники: талантливые мастера и тогда выбирались из рутины упадка уже заскорузлой византийской манеры, оживляли свои образа живыми типами воображения. Трогательно было видеть на последней выставке при съезде художников в Академии художеств, как новгородцы-живописцы искали типов князей Бориса и Глеба, как угадывали характеры и вносили жизнь в религиозную живопись[54]. Это самое живой струей било и освежало всю первоначальную религиозную живопись Виктора Васнецова. И эти образа составляют истинный ренессанс нашего церковного рода живописи.

Валентин Александрович с особенною страстью любил животных. Живо, до нераздельной близости с самим собою он чувствовал всю их органическую суть. И это выражалось невольно в самом даже малейшем жесте, когда он намеревался представить кого-нибудь из существ животного мира.

Свинью ли, коня, медведя или обезьяну хотел он изобразить, он одним намеком заставлял до упаду хохотать от восторга моих детей, для которых «Антон» был всегда самым желанным гостем и самым авторитетным старшиной для решения всяких недоразумений, неведений и премудростей.

Был небольшой заказец от А. И. Мамонтова[55]: к басням Крылова сделать несколько иллюстраций из животного царства. Валентин Александрович задумал сделать серию одних контуров. Их, вероятно, можно достать и видеть, и сто́ит: они доставляют громадное наслаждение характерностью и важностью своей «самости». Прелестные рисунки, я их очень люблю[56].

Также есть детская книжка издания А. Мамонтова в Москве; рисунки-акварели Серова — дивные вещицы[57].

Но более всего вкладывал он душу в формы и очертания лошади. Тут уж можно забыть все прочее при взгляде на его энергичный карандаш или перо, когда смелый и уверенный штрих его обрисовывает страстную морду на основе красивого черепа лошади или бойко хватает трепещущую ноздрю, глубоко органически посаженный глаз... да все, все и передние мыщелки коленок, и постановку груди под шейными мускулами, и ребра, и круп, и хвост, и уши, уши... Ах, как он все это горячо

чувствовал! Ибо горячо любил и жил всем сердцем при мысли и чувстве об этих наших меньших братьях.

Еще в юности Серов был хороший наездник. В Абрамцеве у Мамонтовых было много верховых лошадей; часто Савва Иванович устраивал кавалькады с гостями[58]. Насчет лошадей было «просто», и Серов (пятнадцати-шестнадцати лет) совсем не боялся ездить на почти полудиких лошадях. Особенно отличался полусумасшедший молодой конь Копка. Русское «авось» часто бывает причиною больших несчастий с лошадьми; у нас не в ходу мундштуки, а на одном трензеле некоторых лошадей решительно невозможно удержать и остановить. Всем известно, что наши русские лошади уносят. После какого-нибудь шума, свиста они вдруг входят в раж и несут куда попало без памяти.

Я сам поплатился за неведение характера Копки. Наша кавалькада подъезжала к Хотькову монастырю; из остановившегося поезда богомольцы вышли поклониться гробам родителей преподобного Сергия Радонежского. Узкая улица от полотна до монастыря на протяжении четверти версты была полна идущими прямо среди дороги, заполняя все пространство. Я ехал на Копке, не зная ничего о его нраве; видел раньше не раз, что Серов на нем ездил совсем благополучно и просто.

Раздался оглушительный свист локомотива; мой Копка вдруг осатанел, взвился и пустился прямо в толпу по узкой уличке; все мои усилия удержать Копку не подействовали: он уже свалил одного богомольца... вот и другого; я едва могу кричать... все оглядываются, взмахивают руками, кричат что-то сумасшедшему седоку, то есть мне, с разными нелестными прилагательными... Я свалил с ног уже человек десяток и старался за один повод направить его на забор дома против улицы. Ничего не брало одурелого скакуна, пока он не ударился грудью об забор...

А после, под мундштуком, этот же Копка ходил прекрасно, и Серов считал его «своим Копкой» и особенно любил и часто ездил на нем даже на одном трензеле.

Он, Тоня, еще донашивал тогда свою серую гимназическую шинель из Киева. Мы только что сделали большое путешествие по Днепру, по керченским солончакам; были в Одессе, Севастополе, Бахчисарае, где также ездили верхами в Чуфут-Кале. Как отставной гимназист, Тоня отпорол от своего серого форменного пальто ясные пуговицы и пришил какие-то штатские.

Вспоминается черта его характера: он был весьма серьезен и органически целомудрен, никогда никакого цинизма, никакой лжи не было в нем с самого детства. В Киеве мы остановились у Н. И. Мурашко, учредителя киевских рисовальных классов (моего академического товарища еще по головному классу)[59]. Вечером пришел еще один профессор, охотник до фривольных анекдотцев.

— Господа,— заметил я разболтавшимся друзьям,— вы разве не видите сего юного свидетеля! Ведь вы его развращаете!

— Я неразвратим,— угрюмо и громко сказал мальчик Серов.

Он был вообще молчалив, серьезен и многозначителен. Это осталось в нем на всю жизнь. И впоследствии, уже взрослым молодым человеком, Серов, кажется, никогда не увлекался ухаживанием за барышнями. О нем недопустима мысль — заподозрить его в разврате.

В Абрамцеве у С. И. Мамонтова жилось интересно: жизненно-весело. Сколько было племянниц и других подростков всех возрастов, во цвете красоты. Никогда «Антон», как его прозвал Сережа Мамонтов, не подвергался со стороны зрелых завсегдатаев подтруниванию насчет флирта,— его не было. И, несмотря на неумолкаемо произносимое имя «Антон» милыми юными голосами, все знали, что Антон не был влюблен. Исполняя всевозможные просьбы очаровательных сверстниц, он оставался строго корректным и шутливо суровым. Ничто его не брало. И как-то неожиданно он женился и стал вдруг серьезным хозяином своей семьи. И женился он совсем в другом кругу, неизвестном мамонтовскому обществу[60]. И принят был опять без смешков и упреков, по-прежнему.

VI

ЕГО УБЕЖДЕНИЯ

Человек без убеждений — пустельга, без принципов — он ничтожная никчемность. Даже и при большом таланте беспринципность понижает личность художника: в нем чувствуется раб или потерянный человек.

Серов был человек глубоко убежденный; никогда почти не высказываясь и не заявляя с пеной у рта своего возмущения чужими грехами, он давал чувствовать всем соприкасавшимся с ним, что ему незнакома сделка с совестью.

Несмотря на все выраженные неоднократно пожелания Академии художеств иметь его профессором-руководителем в Высшем художественном училище, он ставил ей невыполнимые условия,— словом, всячески отказывался[61].

А впоследствии он подал даже заявление в общее собрание Академии художеств об исключении его из числа действительных членов Академии, когда обнаружилось ее безразличное отношение к своей автономной традиции. Выход этот он совершил нелегко. Он даже обратился ко мне с письмом, убеждая разделить его решение[62]. Из других источников я знал, что он был не совсем прав; мне особенно жаль было терять его из круга академиков. Я спорил с ним и советовал не выходить.

После этого случая и нескольких настойчивых защит своего выхода он почти прервал со мною всякие отношения — и вышел.

Три крупных имени вышли из состава академиков — действительных членов Академии художеств. Первый — В. Д. Поленов еще при самом начале действий графа И. И. Толстого по новому уставу. Впрочем, В. Д. Поленов формально не заявлял о своем выходе, но отказался поступить в профессора-руководители и никогда не посещал общих собраний Академии.

Второй — В. М. Васнецов — решительно и бесповоротно заявил о своем выходе потому, что администрация Академии художеств не сумела предупредить митинга учеников, которые ворвались в академические залы, когда их разогнали и вытеснили отовсюду. В залах Академии художеств в это время были выставлены иконы Васнецова — его полная выставка... Васнецов не мог перенести неуважения политически возбужденной толпы к искусству, поставив это упреком Академии, и вышел из ее состава[63].

Серов также упрекал Академию, но совсем в другом: в недостатке уважения к политическим интересам пробудившейся жизни русского общества.

Из окон Академии художеств он был случайным зрителем страшной стрельбы в толпу на Пятой линии Васильевского острова. Атака казаков на безоружный народ произошла перед его глазами; он слышал выстрелы, видел убитых...

С тех пор даже его милый характер круто изменился: он стал угрюм, резок, вспыльчив и нетерпим; особенно удивили всех его крайние политические убеждения, появившиеся у него как-то вдруг; с ним потом этого вопроса избегали касаться...

Нередко приходилось слышать со стороны:

— Скажите, что такое произошло с Серовым? Его узнать нельзя: желчный, раздражительный, угрюмый стал...

— Ах, да! Разве вам неизвестно! Как же! Он даже эскиз этой сцены написал, ему довелось видеть это из окон Академии 9 января 1905 года[64].

Из Училища живописи, ваяния и зодчества Серов вышел также по причинам «независящим». Губернатором или градоначальником, не помню, не была допущена к занятиям в училище талантливая ученица по скульптуре Голубкина, о которой, как о даровитой художнице, хлопотал в училищном совете Серов[65]. Получив этот отказ губернатора[66], училищный совет был смущен, но в конце концов подчинился. И, когда решено было подчиниться велению начальства, Серов сказал, что он не может оставаться в училище, где по своему усмотрению градоначальник (или губернатор) может исключать лучших учеников, и вышел[67].

Дописывая эти строки, сознаю, как они неинтересны, но что делать? — не выдумывать же мне романа, да еще о таком памятном всем, замечательном художнике!

Льюис в своей биографии Гете говорит: «Если Гете интересно писал,

это не удивительно: он гораздо интереснее жил. Жизнь его была как-то универсально фантастична»[68].

В душе русского человека есть черта особого, скрытого героизма. Это — внутрилежащая, глубокая страсть души, съедающая человека, его житейскую личность до самозабвения. Такого подвига никто не оценит: он лежит под спудом личности, он невидим. Но это — величайшая сила жизни, она двигает горами; она делает великие завоевания; это она в Мессине удивила итальянцев[69]; она руководила Бородинским сражением; она пошла за Мининым; она сожгла Смоленск и Москву. И она же наполняла сердце престарелого Кутузова.

Везде она: скромная, неказистая, до конфуза пред собою извне, потому что она внутри полна величайшего героизма, непреклонной воли и решимости. Она сливается всецело со своей идеей, «не страшится умереть». Вот где ее величайшая сила: она не боится смерти.

Валентин Александрович Серов был этой глубокой русской натурой. Живопись так живопись! — он возлюбил ее всецело и был верен ей и жил ею до последнего вздоха.

Восторгов, которые переживались его душою от своей возлюбленной, нам никогда не узнать. Они так дороги были художнику: то огорчениями от неудач, то ярким счастьем от исполненных желаний; откровение нового в своей возлюбленной озаряло его таким светом радости, блаженства!

К жизни он относился уже прозаично: так ли, этак ли — не все ли равно? Все проза, и все это не важно и не интересно... И вот это — неинтересное — только и доступно нам сейчас; что же можно писать об этом, да еще печатать?

Русскому подвижнику несродно самодовольство: оно его конфузит. Царь Петр Великий не мог перенести даже роли русского царя — передал ее Ромодановскому[70], чтобы свободно подтрунивать над нею, и увлекался делом до самозабвения.

Роли самодовольных героев умеют использовать немцы: Лемм (в «Дворянском гнезде»), когда ему удалось наконец произвести, как ему показалось, нечто, сейчас же стал в позу и сказал патетически: «Да, это я сделал, потому что я великий музыкант»...

Чувствовалась в В. А. Серове некоторая таинственность сильной личности. Это осталось в нем на всю жизнь...[71]

В заключение, припомнив, не могу не сказать о незначительном, собственно, случае из нашего путешествия по степям. Я заметил, что «Антон», как мы его называли семейно, не ест хлеба.

— Что это, тебе хлеб не нравится? Что значит, что ты не берешь хлеба? — спрашиваю я за одной из наших трапез.

— Я никогда не ем хлеба,— совершенно серьезно отвечает Серов.

— Как? Не может быть!..— удивился я.

После, уже в Москве, я обратился к его матери, когда она была у нас однажды.

— Как это странно,— говорю я,— Тоня не ест хлеба, только мясо, рыбу или дичь; неужели он всегда так? Хорошо ли это?

— И прекрасно делает,— возражает Валентина Семеновна.— В хлебе не много питательности, хлеб служит только для излишнего переполнения желудка. Молодец, Тоша,— кинула она в его сторону.

Странно, теперь приходит в голову, как однажды его схватила боль в кишках, да такая, что он, будучи на извозчике, на Мясницкой улице, не мог дальше ехать, еле добрался — его внесли на руках — до квартиры князя Львова (директора Училища живописи, ваяния и зодчества)[72], и там он лежал замертво; ему делали вскрытие живота... Совсем не знаю, как продолжал он свое питание,— мы встречались весьма редко, особенно последнее время. И в голову не приходило расспрашивать его об этом...

Ах, как рано сошел со сцены этот «драгоценный камень» искусства. Все думается: уж не отравление ли организма от исключительно органического, животного питания? Так подумает всякий вегетарианец, так думаю и я...

2. <О портрете Иды Рубинштейн>

Последняя встреча моя с ним была в русском павильоне на Римской выставке[73]. Соскучившись до потери всякого терпения от наших административных организаций, я уже собирался уезжать в Россию — выходил из павильона.

Вижу — навстречу приближается знакомая коренастая, меланхолически покачиваясь, небольшая фигура, вся в сером: сам Серов.

Он держал в зубах большую розу, прекрасного темно-розового цвета, и сам был розовый, холеный, в хорошем настроении.

— Как я рад, что тебя дождался,— крикнул я.— Знаешь ли, сегодня остался лишний день только для того, чтобы видеть твои последние работы. Покажешь?

— Как, неужели из-за моих работ остались? Правда?

— Да, да. Неужели же лгать стану — очень, очень одолжишь; где они?

Направляясь вместе по пустым еще залам, мы были ошарашены огромной картиной Горелова: Петр I привозит на свиньях гробы Милославских, чтобы обливать своих покойных родственников живой кровью казненных сейчас стрельцов[74].

— Это что?!! — Серов попятился (мне эта вещь была уже хорошо знакома: она получила одну из первых премий в Обществе поощрения художеств в Петербурге). — Какая силища! Это здорово! Да, я думаю, это будет гвоздем павильона нашей выставки. Черт возьми, как смело: свиньи-то, свиньи!.. (Серов любил и знал животных).

Впоследствии я узнал, что эта художественная вещь была снята с выставки, по приказу нашего посла в Риме!!!...

Я не предвидел этого вопиющего огорчения, а такого варварства и в голову не могло прийти. Даже теперь кровь стынет от оскорбления и позора!.. Что это? В Риме, наш посол хотел показать, что Россия все еще страна холопов и над нашими, даже большими, художниками может издеваться всякий впадающий в детство бюрократ!!![75]

Ах, некстати сейчас в мысль подвернулась мне эта гнусность... Я шел в лучшем настроении: картину Горелова побегут смотреть все иностранцы: России в ее искусстве новый лавр и слава — мировая слава Горелову! <...>

Но около меня идет не черномазый, сверкающий углями, простоватый Горелов,— блондин Серов.

Изящный, оригинальный, с самодовлеющей властью в походке, Серов был в хорошем настроении, и я был особенно рад ему и любовался им.

Он был одет с иголочки: серый редингот и прочее все, одного, серо-дымчатого цвета; платье сидело на нем великолепно; роза в зубах так шла к его белокурым волосам и приятно розовому цвету лица.

Вот мы и в его «целой зале» (как и моя, только с другой стороны павильона. «Спальный вагон» — назвал Серов это свое помещение для выставки).

Итальянцы — артисты по крови и темпераменту: всякий рабочий — штукатур, плотник и пр. чувствуют в себе артиста, и нельзя не видеть, что мы, художники, вызываем в них самодовольство и счастье — они нас любят любовью младшего брата, обожающего старшего...

По мановению коротенькой руки Серова, который вдруг представился мне страшно похожим на Наполеона I, рабочие мигом поставили ящик в должное условию освещение, открыли крышку, и, как Венера из раковины, предстала — «Ида Рубинштейн»...

Мне показалось, что потолок нашего щепочного павильона обрушился на меня и придавил к земле... я стоял с языком, прилипнувшим к гортани; кругом все задернулось мглой злокачественного «сирокко».

Наконец, овладев кое-как собою, я спросил; и сейчас же почувствовал, что спросил глупость, как идиот:

— А это чья работа? Антон, кто это...

— Да я же: портрет Иды Рубинштейн.

— Знаешь,— продолжал я, как во сне,— если бы я не видел сейчас тебя и не слышал ясно твоего голоса, я бы не поверил...

. . . .

. . . .

Какой скверный день... Ах, поскорей бы уехать домой... Ничего уже мне не хотелось видеть, ни о чем не мог я говорить...

Все стоял передо мною этот слабый холст большого художника.

Что это? Гальванизированный труп? Какой жесткий рисунок: сухой, безжизненный, неестественный; какая скверная линия спины до встречи с кушеткой; вытянутая рука, страдающая — совсем из другой оперы — голова!!. И зачем я это видел!.. Что это с Серовым??? Да, эти складки, вроде примитивного рисунка елочки — декадентов... Матисса... Неужели и Серов желает подражать Матиссу?!. И как неудачно.

Принцип Матисса — при всем его нигилизме в живописи и безграмотности — погоня за живой — во что бы то ни стало — живой чертой под живым впечатлением организма: грубо, неверно, нарочито неуклюже, но он, очертя голову, лезет к живой черте.

А Серов засушил все свои черты, довел их до безжизненности; проводил по ним сухо много раз. И колорит: серый, мертвый... труп, да, это гальванизированный труп[76]...

3. Серов в письмах Репина

1. РЕПИН — В. В. СТАСОВУ

14/26 октября <1874 г. Париж>

...Приехала сюда жена покойного Серова, поселилась недалеко от нас, сын ее ходит ко мне учиться рисовать (есть талант), девять лет ему[77]. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 1, стр. 104.

2. РЕПИН — Н. И. МУРАШКО

20 февраля 1877 г. <Петербург>

...А последнее время с восхищением слежу за твоей школой по газетным известиям; и Поленов недавно писал про тебя; все такое утешительное, что просто радость берет. Я еще Серовой наказывал в Москве познакомиться с тобой в Киеве, где она теперь живет (познакомилась ли?) и отдать тебе сына Тоню (очень талантливый мальчик, «божьей милостью» художник), обрати особенное на него внимание[78]. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 2, стр. 223.

3. РЕПИН — В. В. СТАСОВУ

9 февр<аля 18>80 г. <Москва>

Присылайте, присылайте, Владимир Васильевич, и кальки и всякие бумаги о дозволении и разрешении; это все Вам сделают два юноши, если работы много[79]: молодой Серов и брат В. М. Васнецова — Аполлинарий[80]. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 2, стр. 51.

4. РЕПИН — В. В. СТАСОВУ

17 октября <18>80 г. <Москва>

...К Вам принесет В. Серов копию со Шварца[81], сделанную по заказу Дмитрия Васильевича. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 2, стр. 55.

5. РЕПИН — В. Д. ПОЛЕНОВУ

5 октября 1882 г. Петербург

...Какой молодец Антон! Как он рисует! Талант да и выдержка чертовские! По воскресеньям утром у меня собираются человек шесть молодежи — акварелью.

Антон да еще *Врубель*[82]— вот тоже таланты. Сколько любви и чувства изящного! Чистяков хорошие семена посеял, да и молодежь эта золотая!!! Я у них учусь <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 42

6. РЕПИН — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

26 дек<абря 18>85 г. <Петербург>

...За повторение картин «Бурлаки» и «Дочери Иаира» я не могу взяться; если Вы согласитесь, то можно сделать так: я закажу копию этого размера Серову или кому другому и сам потом пройду и поправлю. А все на себя взять нет возможности[83]. <...>

Репин. Переписка с Третьяковым, стр. 110.

7. РЕПИН — В. С. КРИВЕНКО[84]

15 октября <18>89 г. <Петербург>

...Не можете ли Вы помочь Вашим содействием молодому художнику Серову? Очень Вас прошу замолвить словечко гр. Воронцову.

Серов написал *очень интересный и художественный* портрет своего отца композитора А. Н. Серова. Он желал бы его выставить в фойе Мариинского театра во время представления «Юдифи». Молодой, даровитый художник находится в очень стесненных обстоятельствах; хорошо, если бы у него приобрело <Училище> правоведения этот портрет. Надо его показать публике — портрет очень сто́ит того. Я помню, как Вы всегда благородно и симпатично относились к начинающим талантам.

Серова я бы Вам очень рекомендовал. Малый он хороший и художник с крупным будущим. Не ошибутся те, кто воспользуется им в настоящее время <...>

P. S. Пожалуйста, не заподозрите меня в пристрастии к Серову как к моему бывшему ученику. Сами увидите, несмотря на некоторую грубоватость, там столько жизни и художественности[85]. <...>

Репин. Письма к писателям, стр. 48, 49.

8. РЕПИН — В. Г. ЧЕРТКОВУ[86]

24 окт<ября 18>89 г. <Петербург>

...Я тут пилю каждый день молодого Серова, который живет здесь уже недели две, чтобы он нарисовал акварели для песенника,— ничего

не поделаешь! Нет, даром работать люди неспособны, особенно тяжелую работу[87]. <...>

Репин. Письма к писателям, стр. 49.

9. РЕПИН — Т. Л. ТОЛСТОЙ[88]

7 апреля 1892 г. Петербург

...Могу ли я обратиться к Вам с просьбой?

Я обещал г-же Isabell F. Hapgood[89] переслать ее фотографические карточки, сделанные у Панова, в Москве[90], ей в Нью-Йорк. И — можете представить — вспомнил, только подъезжая к Петербургу. Что делать!! Если Вам это трудно или неприятно, то скажите и, пожалуйста, не насилуйте себя. Простите за беспокойство. Я думаю, это мне сделает Серов. Он, конечно, мямля и «не оборотист», да что делать. <...>

И. Е. Репин. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Т. 1. М.—Л., 1949, стр. 55.

10. РЕПИН — Т. Л. ТОЛСТОЙ

18 апреля 1892 г. Петербург

...Я уже писал Серову и очень извинялся, что Вас осмелился утруждать этими поручениями. Я очень обрадовался, что Серов пишет портрет Софии Андреевны[91]. Вы будете иметь прекрасную художественную вещь, которая Вам будет представлять с симпатичной, но без всякой лести, стороны дорогого Вам человека; и не только со временем не потеряет ни для кого цены, но будет стоить дороже гораздо, даже для совсем посторонних людей[92]. <...>

И. Е. Репин. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Т. 1. М.—Л., 1949, стр. 55.

11. РЕПИН — Т. Л. ТОЛСТОЙ

7 мая <18>92 г. <Петербург>

...Так как Вы остаетесь в Москве, то было бы очень хорошо, если бы Серов написал Ваш портрет. Не упрямьтесь, посидите — стоит[93]. <...>

И. Е. Репин. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Т. 1. М.—Л., 1949, стр. 58.

12. РЕПИН — Т. Л. ТОЛСТОЙ

10 июня 1892 г. <Петербург>

...Я еще не слыхал в жизни ни от одного художника, чтобы он где-нибудь остался доволен рисунком. Серова испортить нельзя; он любит искусство, кладет в него свою душу и делает, что может. Похвалы ему как об стену горох. Сколько раз я некоторые места, например, в его работах хвалил и советовал не трогать — он их переделывал, потому что искал своего[94]. У каждого свой взгляд, и здесь трудно сойтись. У всякого свой предел, а похвалы только веселят человека, подбадривают, воодушевляют его. Мы, русские, особенно скупы на похвалы и предпочитаем всякого таланта за всякое проявление, за всякое движение, искание глушить обухом по голове. И когда достигаем, что от отчаяния молодой талант бросает совсем искусство, успокаиваемся достижением цели и ищем новой жертвы. Прилежная посредственность скорей попадет с нами в тон: совьет себе прочную славу и найдет больше применения в жизни своему хламу. <...>

И. Е. Репин. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Т. 1. М.—Л., 1949, стр. 61, 62.

13. РЕПИН — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

26 февр<аля 18>93 г. <Петербург>

...В тот же ящик я вложил еще две вещицы: «На старом мостике» — за этим пришлет Аванцо[95], и «Святые Горы» — этот этюд возьмет В. Серов. <...>

Репин. Переписка с Третьяковым, стр. 162.

14. РЕПИН — В. Д. ПОЛЕНОВУ

5 мая <18>93 г. Здравнёво <Витебск>

...Кто же себе враг. Поместить портрет в хорошее место, уступить его почтенному учреждению — все это весьма заманчиво. Но неприятно шевелится совесть. Ты знаешь, что портрет Павла Михайловича у меня не особенно удачен. И для такого человека и в такое место желательно было бы что-нибудь получше[96]. Уговори-ка ты их заказать портрет Антону, и возьмет дешевле и сделает художественную вещь[97]. <...>

Репин. Переписка с художниками, стр. 95.

15. РЕПИН — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

31 генв<аря 18>96 г. <Петербург>

Дорогой Павел Михайлович!

Может быть, Константин Васильевич[98] и прав. Ведь ручаться ни за что нельзя. Конечно, и в Москве много художников и могут сделать и ко времени и хорошо.

Здесь теперь Серов, может быть, он? Только он не мастер к сроку поспевать[99].

Если раздумаете, то уведомьте поскорей.

Ваш И. Репин

Репин. Переписка с Третьяковым, стр. 175.

16. РЕПИН — В. Д. ПОЛЕНОВУ

24 марта <18>98 г. <Петербург>

...Серов, Дубовской, Касаткин, Архипов и Левитан вчера на о<бщем> собрании удостоены звания академиков по нов<ому> уставу[100]. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 125.

17. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

1 июня <18>99 г. <Петербург>

...Я думаю, «Волы» Серова можно и не брать — слабовато нарисованы[101]. Конечно, портрет великого князя Павла Александровича будет и Беклемишев тут с нами[102]. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 138.

18. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

15 июня <18>99 г. <Петербург>

...Прилагаю письмо сына Ге Николая Николаевича. Он прав. Нельзя ли устроить занавески, которые можно было бы отдергивать, когда кому-нибудь необходимо посмотреть эти картины? Затянутые так на-

глухо, картины представляют нечто некрасивое и весьма неостроумное. И что ни говорите, а все же это вещи недюжинные[103]. Серова, не знаю, скоро ли я увижу; да и вообще на Вас больше надеюсь, чем на него.

<...>Серову я передал известие об его избрании своевременно. Кажется, он польщен[104]. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 139.

19. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

6 марта <1900 г. Петербург>

...До чего Серов предался Дягилеву!!![105] <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 139.

20. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

<1 декабря 1903 г. Куоккала>

Благодарю Вас, дорогой Илья Семенович, за известие о Серове... Я так сокрушаюсь при мысли о нем. Вам известно, как вся семья наша его любит как человека, я не меньше. Он мне всегда мил и дорог. А уж о художнике Серове и говорить нечего...

Для меня это *настоящий* драгоценный камень, в который чем больше смотришь, больше погружаешься, больше любишь и дорожишь им...

Передайте ему мое сердечнейшее желание скорейшего выздоровления.

А к Вам я с большой просьбой: черкните, каково его положение после опасной операции[106] ...бедный, бедный страдалец... Так жаль, так жаль...

Вся мастерская *моих учеников* встревожена очень его болезнию — его все так любят и ценят, они даже посылали ему телеграмму... Серову не до нее, конечно. Но дошла ли она до него?[107] <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 156.

21. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

5 дек<абря> 1903 г. <Куоккала>

...Я опять к Вам... Уж простите, что беспокою. Нет слов для благодарности за описание операции Серова... Так страшно, что оставлен

гнойник... Черкните хоть два слова: как теперь? Заживают ли раны? и есть ли надежда? <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 157.

22. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

7 дек<абря> 1903 г. <Куоккала>

...Вчера только отправил Вам письмо с вопросом о Серове. Так он поправляется? Как я рад; дай-то бог.

Но боже, в чьих руках теперь галерея! Я обеими руками готов подписаться под заявлениями А. П. Боткиной и Серова[108]. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 159.

23. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

18 дек<абря> 1903 г. <Петербург>

...Спасибо за известия о Серове, сегодня даже в газетах успокоительные вести.

Ваше письмо об операции я довел до учеников — большое впечатление произвело. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 159.

24. РЕПИН — В. М. ГОЛИЦЫНУ

<Декабрь 1903 г. Петербург>

...Предлагаю здесь список лиц, которым, по моему мнению, возможно было бы вполне доверить покупку картин[109]: В. М. Васнецов, В. Д. Поленов, И. С. Остроухов, В. А. Серов, Н. А. Касаткин, И. Е. Цветков[110], А. П. Ланговой.

Кандидатами к ним: Архипов, Пастернак, Первухин.

Члены в Петербурге: А. П. Боткина, граф И. И. Толстой, С. П. Дягилев, В. Е. Маковский, М. П. Боткин, А. П. Соколов[111], П. П. Чистяков.

Кандидатами к ним: Дубовской, Шильдер, Кустодиев. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 159.

25. РЕПИН — Ю. И. РЕПИНУ[112]

12 августа 1904 г. <Куоккала>

...Серову поклонись, когда встретишь. Я бы тоже очень хотел его видеть. Когда он будет в Петербурге? <...>

Не издано; архив АХ.

26. РЕПИН — Б. М. КУСТОДИЕВУ

23 янв<**аря**> 1905 г.

...А что Вы не пошли теперь в «Союз», это хорошо: у них много дилетантства. Я думаю, со временем ваше общество будет стоять выше по своей независимости и художественности[113]. Конечно, там Малявин[114], Серов, Браз[115], но переход, Ваша правда, тяжел. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 165.

27. РЕПИН — В. В. СТАСОВУ

12 марта 1905 г. <Куоккала>

...Выставка портретов в Таврическом д<ворце> превосходно устроена! Очень стоит побывать; там Серов меня огорчил своими последними портретами (Вы знаете, как я его люблю?) вел. кн. Михаил, Витте, г-жа Варгунина!!![116]. Очень бы интересно было услышать о них Ваше мнение[117]. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 85.

28. РЕПИН — В. В. СТАСОВУ

26 марта 1905 г. <Куоккала>

...О выходе Серова я узнал только из газет — я не был в собрании 21 марта.

Очень интересуюсь[118]. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 86.

29. РЕПИН — И. Е. ЦВЕТКОВУ

21 окт<ября> 1907 г. Куоккала

...Портрет работы Серова Лемерсье[119] привезет со всем другим в Москву и отошлет Вам.

С приобретением этой вещицы Вы маху не дали, никогда не разочаруетесь; и чем больше будете смотреть на (я на свой счет не принимаю) портрет, тем более достоинств будете находить в нем; нужды нет, что фон оставлен с белыми просветами — это ничего[120]. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 177.

30. РЕПИН — И. Е. ЦВЕТКОВУ

2 ноября 1907 г. Куоккала

...Деньги за портрет В. А. Серова с меня я получил 400 руб., благодарен. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 178.

31. РЕПИН — Д. В. СТАСОВУ[121]

23 апр<еля> 1910 г. Куоккала

...О Серове самое лучшее справиться у Матэ, в Академии художеств. Я не знаю, где он теперь,— в Москве, в Финляндии или за границей. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 152.

32. РЕПИН — Д. В. СТАСОВУ

4 мая 1910 г. Куоккала

...А мне страх как хочется взглянуть на Ваш <портрет> — голову, писанную Серовым; я очень люблю Серова как художника и так досадую <...> В город ехать — так я уже за два дня расстроен,— старею и врастаю в свою берлогу. <...>

Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 153.

33. РЕПИН — А. Е. ГРУЗИНСКОМУ[122]

31 июля 1911 г. Куоккала

...Как время идет! Да, помню, как малый Серов, возвратившись от Вас с урока и усевшись за вечерний рисунок, иногда засыпал, сидя на стуле, с каранд<ашом> в руке — до того он, бедняга, умаивался. А был очень симпатичный мальчик; вся моя семья и особенно дети его очень любили. Он смешил их до одури, как-то сам оставаясь сериозным, даже сердитым и строгим на вид. <...>

Репин. Письма к писателям, стр. 187.

34. РЕПИН — И. А. БЕЛОУСОВУ[123]

26 ноября 1911 г. Куоккала

...Посылаю Вам свою заметку о Серове. Из моего писания Вы узрите, что я сотрудник опасный, с которым лучше не вязаться.

И при этом я упрям и непоправим. Вот мои условия. Чтобы было напечатано все — как я написал. Корректуру обязательно просмотреть, ибо переврут. Второе: если Вам не подойдет, пришлите рукопись назад и поставьте на мне крест. Если этих требований-условий не исполните, забудьте о моем существовании как о писателе <...>

Я очень люблю Серова, но дружба дружбой, а служба... К тому же не сказать правды — пошлость. А пошлости и он не переносил[124]. <...>

Репин. Письма к писателям, стр. 188.— Печатается с исправлениями по автографу; ЦГАЛИ.

35. РЕПИН — В. Я. СВЕТЛОВУ[125]

27 ноября 1911 г. Куоккала

Глубокоуважаемый Валерий Яковлевич.

Боюсь, смогу ли я написать о Серове ко времени, необходимому для выхода в свое время № «Нивы».

Прошу Вас назначить мне крайний срок — когда рукопись должна быть у Вас? И если к 1-му сроку не поспею, можно ли продолжать к следующему №?

Еще вопрос: характер воспоминаний. Должны ли они быть в определенном размере для одного № и быть очень корректными в отношении

личности славного художника, или можно писать свободно, не стесняясь эпизодами из жизни в его детстве и юности и рассуждениями по поводу обстоятельств, сопровождавших личность Серова?

У меня складывается о В. А. Серове нечто вроде монографии биографического характера. Я знал несколько отца и общество 60-х годов — детства Валентина Александровича. С совершенно объективным взглядом буду писать, так как острое время больших сожалений сглаживается и уже трудно было бы продолжать столь долго плач; как бы ни было это тяжело; надо и поудержаться. <...>[126]

С искренней готовностью быть полезным «Ниве»

Илья Репин.

И. Репин. Избранные письма, 1893—1930. Т. 2. М., 1969, стр. 284, 285.

36. РЕПИН — А. Е. ЛЬВОВУ

15 декабря 1912 г. Куоккала

Милостивый государь
князь Алексей Евграфович*.

Получив сообщение Училищного Совета преподавателей подведомственного Вам Училища живописи, ваяния и зодчества за Вашей подписью, о надежде их, что я сам исправлю допущенную мною ошибку в помещенных мною в «Ниве» материалах для биографии В. А. Серова, я прошу Ваше сиятельство сообщить вышеупомянутому Совету преподавателей следующее:

В своей статейке материалов сих я оговорился, что писать буду только то, что сохранила мне память, и как события и слухи о разных эпизодах проходили в молве. Ни дат, ни ручательств за всякое свое сообщение я на себя не обещал принимать и по недосугу и не по практике в этом деле; я взялся писать только свои личные впечатления. А потому исправлять допущенную мною ошибку я предоставляю самому Училищу. И заявление, адресованное ко мне, оно может адресовать в какой ему угодно журнал или газету для восстановления факта об исключении или недопущении ученицы[127].

С совершенным почтением Илья Репин.

В. А. Серов и московская администрация. — «Утро России», 1913, 7 апреля, № 81.— Печатается с дополнениями и исправлениями по автографу; ЦГАЛИ.

---

* Описка: надо Евгеньевич.

37. РЕПИН — П. И. НЕРАДОВСКОМУ

7 июня 1916 г. «Пенаты»

...Роясь в старых папках, я нашел целый ворох рисунков В. Серова. Некоторые он рисовал с картины: Рембрандта старушки м<атери> и др. А главное, ворох черновых эскизов, которые он сжигал,— я едва успел выхватить у него и упросил подарить мне. Эти вещицы, посоветовавшись с Вами, я хочу принести в дар музею Ал<ександра> III[128]. <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 221.

38. РЕПИН — И. С. ОСТРОУХОВУ

2/15 сентября 1923 г. «Пенаты»

...О, как бы я хотел сейчас взять Вас за обе могучие лапы, сесть перед Вами, глядеть в Ваши умнейшие глаза и любоваться Вашим гениальным лбом (так дивно изображенным Серовым). <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 235.

39. РЕПИН — Д. И. ЯВОРНИЦКОМУ[129]

30 ноября 1926 г. <Куоккала>

...Токмаковка, Базовлук, Капуливка, Чортомлык — Покровское. Все эти места мне очень хорошо помнятся. В Покровском мы с Серовым (он тогда был в качестве джуры* малого) купались в Днепре. Особенно в Чортомлыке. Переплывали к кладбищу, искали там черепа (благородные головы), подковки к сапогам и все, что уцелело. В Покровском мы прожили более месяца там. Об нас уже ходила легенда, что мы ищем кладов <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 260.

40. РЕПИН — И. Е. БОНДАРЕНКО[130]

18 февраля 1927 г. Куоккала

...По вечерам в доме, в уютных просторных покоях Елизаветы Григорьевны <Мамонтовой> происходило чтение (Елизавета Григорьевна

* оруженосец (*укр.*).

очень хорошо читала и любила это дело). Я обыкновенно во время чтения рисовал кого-нибудь в альбоме и 15-летний В. Серов также наполнял альбом Елизаветы Григорьевны. И очень часто, уже и тогда, его портреты были лучше моих. <...>

И. Репин. Избранные письма. 1893—1930. Т. 2. М., 1969, стр. 387, 388.

41. РЕПИН — Д. И. ЯВОРНИЦКОМУ

<30 января 1928 г. Куоккала>

...Как я осчастливлен Вашей присылкой мне прежде всего фотографий!! Я помолодел, поздоровел и теперь пляшу душою от восторга: какие места — Синельниково, где мы с Серовым (он был еще хлопец) купались, плавали по быстрому течению сего канала (как бросишься с берега в быстрину — в одну секунду отнесет на 20)... Ах, какая прелесть эти места!! <...>

Репин. Письма к художникам, стр. 272.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Неужели?

Неужели нет более в живых этого перла между художниками, Валентина Александровича Серова, в полном расцвете сил и красоты своего чарующего особенной простотой и правдой неизъяснимого таланта... Нет... Для меня произведения Серова всегда были бесконечно притягательны, как самый чистый драгоценный камень. Смотришь — и глаз не оторвать. Чем больше смотришь, тем больше проникаешься наслаждением дивного созерцания, тем глубже проникает в душу его изящная песенка, полная жизненной правды и свободы.

Ах, Боже, как убийственно горько думать, что он умер! Вот год 1911. Сколько смертей, и каких!

Валентина Александровича, Тошу, Антошу и, наконец, переименованного Сергеем Мамонтовым в Антона, я знал с 1869 г., еще когда был жив его отец, знаменитый А. Н. Серов—творец «Юдифи», «Вражьей силы»[131]. Тогда еще кудрявый, светлый, розовый мальчик прыгал по диванам и, как избалованный любимец своего великого отца, без удержу шалил (похож был как две капли на отца).

После этого перерыва Тоша появился у меня в Париже в 1875 г. и занимался до моего отъезда в Россию в моей мастерской (в rue Véron, на Montmartr'e).

Здесь мне пришлось наблюдать необыкновенный талант мальчика в зародыше. Особенно удивляла меня энергия в искании характера. Он так беспощадно стирал уже законченное и, увлекшись незаконченной им раньше важной стороной предмета, неудержимо уже стремился к главному, пропорции и характеру. Вечерами мы часто гуляли с ним по бульварам Парижа и, бывало, увлекаясь спором, запаздывали к ужину.

Один спор — кто красивее, лев или конь?

На мою похвалу лошади он оспаривал красоту и характерность льва.

Я много в душе любовался этим ребенком, большим художником и часто, видя его уже чересчур долгую усидчивость в тяжелом чисто художественном напряжении, советовал ему прервать, прогуляться. Он не хотел отрываться (всегда был страшно усидчив), но, выскочив на большой балкон перед моим огромным во всю стену окном, он начинал радостно прыгать, как истый здоровый ребенок.

Для уроков по наукам (о чем серьезно заботилась его мать, Валентина Семеновна) он ездил на омнибусе в Латинский квартал заниматься со студенткой Даниловой, которая училась там в школе медицине.

В конце 1876 года я опять расстался с интересным мальчиком и только в 1878 году в Москве, в Хамовниках, удивлен был видом крупного гимназиста, появившегося на пороге моей мастерской. Это был все тот же Валентин Серов. И занятия наши опять возобновились в Москве тоже года на два, до его поступления в Академию художеств к Чистякову.

В Теплом переулке из моей квартиры Серов перерисовал виды из всех окон, писал эскизы на уличные темы и писал очень тщательно этюды nature morte (некоторые еще и теперь у меня).

После Москвы, в 1880 году, мы с Валентином Александровичем разъезжали по Днепру по маршруту, данному мне Н. И. Костомаровым, и тщательно останавливались на всех местах бывшей Запорожской Сечи, по необозримым степям Украйны. Мы пробыли месяца два, работая постоянно этюды и с натуры. Грушевка, Никополь, Портыще, Покровское и, наконец, Александров дали нам большой материал. Я опять

невольно любовался моим гимназистом. Как только я устраивался под зонтиком писать редкой типичности прохожего чумака, косаря, Серов уже сидел недалеко от меня и либо писал красками, либо рисовал в альбом то же, что и я. Ах, как это было восхитительно! А сколько анекдотов...

Боже, неужели он умер?..

А как мы голодали! В большом селе от 7 часов утра и до 1 часу дня добыли только ломоть хлеба и несколько яиц... Такая вопиющая бедность... И чем эти люди живы? Да, голод в России не новость... понатерпелись. И когда в Александрове, окончив экскурсию, сели на пароход, вымылись, оделись, как следует, и сели за стол с капитаном в первом классе, невольно сказали: «О, какое счастье культура в жизни человека! И чистота, и комфорт, и вкусные блюда, какое счастье».

Опять мысль: кстати ли то, что я вспоминаю сейчас! Но я вижу в этих воспоминаниях душу,— некрологи напишут без меня.

Серов был необыкновенно симпатичен. Его все любили. В нем было много юмора. Дети мои его обожали. Был нескончаемый праздник, когда уже, по переезде морем в Петербург, мы жили на даче в Мартышкине. И «Антон». Его так звала наша мелюзга,— ученика Академии художеств Валентина Александровича Серова. Стоило Серову взглянуть строго исподлобья на Юру <Ю. И. Репина>, как тот закатывался без удержу, все сестры вторили.

У Мамонтовых, у гостеприимного папаши всего круга нашего, художники Поленов, Васнецов и другие заезжие — Прахов и многие другие, наперебой окружали Серова, а Сережа <С. С. Мамонтов> не уступал его никому. Вечерами в больших залах аксаковских времен и новой постройке Саввы Ивановича всегда кто-либо из гостей позировал нам с Антоном, но, должен признаться, частенько уже портреты ученика больше привлекали внимание и одобрение общества.

Пора прекратить. Прошу прощения. Люди к старости болтливы и теряют голову, когда выбиты из седла. Боже, какая потеря! В самом расцвете! Сейчас ставлю в памяти его дивные создания. Все это самоцветные драгоценные каменья. На всех выставках я раньше всего бежал к его работам.

Неужели новых не будет?.. Бесконечно горько думать так!..

Куоккала.
23 ноября 1911 г.

2. <Из беседы Репина с сотрудником газеты «Утро России»>

...Чья потеря незаменима и незабываема это — Серова. Это очень крупный художник и отличный человек, самостоятельный, умный, твердого характера.

С каким удовольствием я вспоминаю встречи с ним, когда он был мальчиком 8, 12, 15 лет. У него была всегда страсть компоновать картины.

Помню, во время нашей поездки по Запорожью (ему было всего 15 лет) мы были у Кичкаса, где паром. И немедленно Серов стал компоновать картину — песчаный пляж, голый запорожец удерживает рвущегося коня. Не знаю, куда девался этот интересный, полный движения рисунок.

Тогда же он сделал другую композицию — два казака едут верхом по степи и выпивают. Это было воспроизведено в «Ниве».

Серова бог наградил всеми талантами — и колорит, и рисунок, и композиция у него были прекрасны.

Иногда небрежно он писал фигуру, но голову всегда отделывал хорошо.

По поводу композиции я вспоминаю случай с заказом ему картины «Куликово поле» Историческим музеем. Если бы предоставили Валентина Александровича самому себе, то получился бы, несомненно, шедевр. Но вмешались люди ученые...

Когда Серов сделал эскиз, то Забелин и другие корифеи науки пошли смотреть его. Не знаю, что они говорили Серову, вероятно, не молчали, но на другой день Серов заявил, что он отказывается заканчивать картину.

Поднялся переполох: ведь ассигновки уже утверждены, картина обещана... Все было напрасно. Серов не внимал никаким доводам и отказа не взял обратно.

Он всегда был категоричен в своих решениях и словом своим не поступался.

В Академии его любили и признавали. И нельзя было не признать. Талант, что драгоценный камень,— его не спрячешь.

Пробыл Серов два года и вдруг заявил, что уходит.

Почему? — Ему попросту «надоело».

Всесильным секретарем тогда был Исеев[132], человек старого склада, но дороживший интересами своего медвежьего угла. Он бросился к Серову,—«как можно, да ведь вас все заметили, вас знает великий князь»...— Серов стоял на своем.— «Мне все надоело!»

— Что надоело? — «Все надоело, стены вот,— коридоры». И ушел[133].

КОММЕНТАРИИ

[1] Александр Николаевич Серов (1820—1871), отец В. А. Серова,— выдающийся композитор и музыкальный критик.

Вначале обстоятельства жизни сложились так, что А. Н. Серову было трудно отдаться целиком музыке: пять лет он обучался в Училище правоведения (которое он окончил в 1840 г.) и пятнадцать лет служил в министерстве юстиции. Однако еще находясь в училище, он усиленно занимался музыкой, ее теорией и историей. 1851 г. ознаменовал начало музыкально-критической деятельности А. Н. Серова, продолжавшейся до конца жизни. Всего им написано свыше двухсот пятидесяти статей, в которых он отстаивал идеалы народности и реализма в искусстве. Значительно позже он выступил как композитор. Им были созданы три оперы: «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила».

Высокую оценку творчеству Серова, несмотря на существовавшую между ними в последние годы открытую вражду, дал В. В. Стасов. Он считал, что, уступая Глинке и Даргомыжскому «в творчестве и музыкальном даровании, Серов все-таки принадлежит к числу самых выдающихся личностей нашего интеллектуального и художественного мира» (В. В. Стасов. Собрание сочинений. Т. 3. СПб., 1894, стб. 721, 722).

Валентин Александрович питал любовно-сыновнее чувство к наследию А. Н. Серова. При всяком удобном случае он принимал деятельное участие в постановках его опер на сцене различных театров и в издании его критических работ; подробнее см. Серова, стр. 171—176.

[2] По-видимому, здесь Репин сделал двойную ошибку: в инициалах Жохова и в том, что тот якобы был студентом Петербургского университета. Скорее всего имеется в виду Александр Федорович Жохов (1840—1872), учившийся на историко-филологическом факультете Московского университета, но его не закончивший; выпускник Киевского университета по юридическому факультету, впоследствии публицист, сотрудник «С.-Петербургских ведомостей». В одном издании указывалось, что Жохов именовал себя литератором, но более имел «отношение к так называемым «литературным обедам»

(Дневник А. С. Суворина. М.—Пг., 1923, стр. 397). Как недавно стало известно, Жохов был в числе лиц, близких к «Слепцовской коммуне» («Литературное наследство». Т. 71. Василий Слепцов. Неизвестные страницы. М., 1963, стр. 465). После смертельного ранения на дуэли и последовавшего за этим судебного процесса имя Жохова некоторое время не сходило со страниц тогдашних газет. О нем см. «С.-Петербургские ведомости», 1872, 24 мая, № 141.

[3] Здесь Репин не совсем точен. В основном либретто для оперы «Вражья сила» по пьесе «Не так живи, как хочется» написал сам ее автор — А. Н. Островский. И А. Н. Серов был вначале в восторге от этого либретто. Однако после полугодовой работы над ним композитор попросил писателя внести ряд существенных изменений в третье, четвертое и пятое действия. После этого Островский, по словам В. С. Серовой, «более ни строки не послал Серову» (Серова. Серовы, стр. 112). Так прекратились отношения А. Н. Серова и Островского. Причем в этом менее всего был повинен драматург. Вот, например, в каких резких выражениях заканчивал А. Н. Серов 24 декабря 1868 г. свою последнюю «просьбу» к Островскому о переделке либретто: «Вам окончание желаемого мною текста порядочно надоело. Верю. Но ведь надо ж окончить или порешить иначе. Вот мой ультиматум. Я ждать больше не могу. Надо писать или всю оперу в печку бросить. Потрудитесь дописать 2 картину 3 акта и 4-й, тогда получите из дирекции, по моему ходатайству, при отдаче партитуры,— 500 р. Сроку даю Вам — две недели, ни днем больше (т. е. 8 января 1869 г.)» (А. Н. Островский и русские композиторы. Письма. М.—Л., 1937, стр. 138, 139). И даже после такого письма Островский обратился к А. Н. Серову в конце 1869 г.— начале 1870 г. не лично, а через посредство общего знакомого, драматурга А. А. Потехина, с предложением переделать либретто (там же, стр. 100). Но уже было поздно: А. Н. Серов привлек известного оперного либреттиста П. И. Калашникова. Вскоре он разошелся и с ним. 13 сентября 1870 г. А. Н. Серов так отозвался о его работе: «Калашников написал мне за 300 р. (!) такую дрянь, что над выправкой еще сильно работать будут, бесплатно,— литераторы истинные» (Сборник старинных бумаг, хранящихся в музее П. И. Щукина. Часть 10. М., 1902, стр. 518). «Выправлял» либретто сам композитор при содействии Жохова, «очень способного человека, приобретшего популярность в интеллигентных кружках Петербурга» (Серова. Серовы, стр. 138).

[4] Здесь Репин снова допустил неточность: не на Семнадцатой, а на Пятнадцатой линии жили Серовы. В главе «La grande Ménagerie de la 15 ligne» («Знаменитый зверинец 15-й линии») своей книги В. С. Серова рассказывает об этих «ассамблеях» (Серова. Серовы, стр. 139—142).

[5] Марк Матвеевич Антокольский (1843—1902) — известный скульптор.

В жизни В. А. Серова Антокольский сыграл большую роль. В 1874 г., ознакомившись с рисунками девятилетного Серова, он, по словам В. С. Серовой, «очень серьезно отнесся к его дарованию и посоветовал несколько оживить его учение, предоставив его руководству талантливого русского художника <...> Он указал на Репина, которого я очень хорошо знала и очень ценила» (Серова, стр. 73). Серова последовала этой рекомендации, и ее сын стал таким образом учеником Репина. Год спустя, когда ошибочно

распространилось известие о смерти В. С. Серовой, Антокольский с волнением писал С. И. Мамонтову: «Что с мальчиком Тоней? Где он теперь? Я готов взять его к себе, но где же он будет учиться? Вообще, если что-нибудь нужно для него, я готов на все. Пишите ради бога. Скорее, скорее!!!» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 240, 241). И в дальнейшем Антокольский не терял из вида Серова, который питал к нему самые почтительные чувства. В письме из Абрамцева летом 1883 г. молодой Серов так, в частности, писал об Антокольском: «Сегодня он только уехал, а то все время был тут. Виделся, конечно, каждый день. Часто беседовали об искусстве, конечно. Часто просто слушал, как он спорил об искусстве же с Васнецовым (он здесь живет, ты не знаешь его?) и другими. Умный он и начитанный (Аарон), но нетерпимый и в споре почти невозможен. Знаменитые люди часто, если не всегда, такие. Он прекрасно, серьезно относится к искусству, так же как я хочу относиться, и работает, ты сама знаешь, видела его работы. Нравится мне тоже, что он не стоит за западное пошлое, бессодержательное направление искусства и бранит его. Странно, хотя мне и нравится это, он по приезде моем запретил мне работать и сказал, я понимаю его, что до тех пор, пока мне нестерпимо не хочется работать — не работать, т. е. морит себя голодом, чтобы потом с удвоенным или утроенным аппетитом приняться за пищу, а здесь за работу. Я послушался и недели полторы ничего не делал, т. е. не писал, а принялся по его же совету за чтение (советовал тоже не стеснять себя выбором, читать все: научное, беллетристику, путешествия и т. д. ...) <...> Ах! нарисовал портрет Антокольского. Сейчас буду хвастать: рисовали мы, Васнецов и я, с Антокольского и, представь, у меня лучше. Строже, манера хорошая и похож или, если и не совсем, то во всяком случае похожее Васнецовского. Антокольский хвалил, особенно за прием,— это последнее меня очень радует, что прав Чистяков и его манера» (Серов. Переписка, стр. 73, 74.— В этом издании письмо ошибочно помечено 1884 г. В действительности оно написано около 25 мая 1883 г.) В те же дни Антокольский встретился с В. С. Серовой и не преминул обрадовать ее успехами сына: «О Тоше,— писала она тогда М. Я. Симонович-Львовой,— Антокольский отозвался, что он «превосходный малчик» и что его акварель с большим вкусом и большой виртуозностью исполнена. «Вы мозете гордиться, старуска,— сказал он мне» (Серова, стр. 127).

В дальнейшем встречи Серова с Антокольским были, по-видимому, редки, поскольку скульптор обосновался за границей.

[6] Василий Михайлович Васильев 2-й (1837—1891) — певец (тенор), с 1857 г. артист петербургских императорских театров, пользовавшийся широкой известностью. Как отмечалось в его некрологе, «в течение 34-летней службы М. В. Васильева редкий спектакль проходил без его участия» («Ежегодник императорских театров». Сезон 1890/91 г. СПб., 1892, стр. 285).

В 1888—1889 гг., во время работы В. А. Серова над портретом отца, Васильев, напоминавший внешностью композитора, позировал художнику (см. т. 1 настоящего изд., прим. 43, стр. 77).

[7] Геннадий Петрович Кондратьев (1834—1905) — оперный певец, с 1864 по 1900 г.— главный режиссер Мариинского театра.

[8] Богомир Богомирович Корсов, псевдоним Готфрида Геринга (1845—1917),— знаменитый баритон.

По образованию архитектор, Корсов после окончания Академии художеств в 1864 г. поехал в Италию для совершенствования. Там он стал брать уроки пения у профессора Корси (отсюда происхождение его псевдонима). В 1869 г. Корсов дебютировал в Мариинском театре, где выступал до 1882 г.; после был переведен в московский Большой театр. Здесь он пел до 1905 г. Современники отзывались о Корсове как об артисте большой культуры, но в то же время считали его человеком, склонным к корыстолюбию и интригам. Валентина Семеновна Серова, близко соприкоснувшаяся с Корсовым во время постановки оперы «Уриель Акоста» в 1885 г., писала о нем в те месяцы: «...я знаю (и все говорят), что Корсов так себялюбив, что роль хорошую не отдаст добровольно без задней мысли» (письмо к А. С. Симонович.— Не издано; собрание А. И. Ефимова, Москва).

Об отношениях, которые сложились между Серовыми и Корсовыми, можно судить по отзывам Валентины Семеновны. Вот один из них: «Г. Корсов составляет крупный авторитет на нашей отечественной сцене; на нем учится наша молодежь, выступающая на оперную сцену; его часто копируют; он представляет собою, некоторым образом, силу, признанную всеми, как бы разноречивы ни были мнения о разных деталях его исполнения» («Новости и биржевая газета», 1889, 8 февраля, № 39). Другой отзыв В. С. Серовой о Корсове касался исполнения им партии Олоферна: «Выражать малейшее неудовольствие этому талантливому и заслуженному певцу особенно больно, говоря об операх Серова, потому что г. Корсов с фанатическим увлечением проводит их на русской сцене <...> Г. Корсов верен своему первому порыву чувств симпатии к творцу Олоферна и Петра (его коронные роли), но, вероятно, недостаток в дикции и в манере пения размягчали образ Олоферна часто до неузнаваемости» (В. С. Серова. «Баян», 1889, № 2, стр. 12).

Последние слова В. С. Серовой объясняют содержание шаржа Серова — «Шаляпин и Корсов в роли Олоферна», на котором против мощной и грозной фигуры Олоферна — Шаляпина написано: «Злая Алаферна пятнистая», а против кокетливо изогнувшейся фигуры Олоферна — Корсова надпись: «то ли дело сия душка». В первом издании монографии Грабаря этот шарж имеет две разные даты: в списке произведений Серова он помещен среди работ 1907 г., а на стр. 270 репродукция помечена 1899 г. Последняя дата представляется единственно правильной, так как первое выступление Шаляпина в роли Олоферна на сцене Московской Частной оперы Мамонтова состоялось 23 ноября 1898 г., и именно тогда Серов мог сравнить двух актеров. Во втором издании монографии Грабаря о Серове этот шарж вновь ошибочно отнесен к 1907 г. (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 364).

[9] Репин ошибается: Ирэн Виардо не существовала. Серовы были знакомы с Полиной Виардо и ее дочерью Луизой Эритт-Виардо; о последней и идет речь (см. Серова, стр. 215).

[10] Наталия Николаевна Друцкая-Соколинская, княжна (1847—?), в замужестве Коган,— педагог и общественный деятель; близкий друг А. Н. и В. С. Серовых, ко-

торые были «очень привязаны к ней» и считали ее «талантливой, очень образованной» (Серова, стр. 60).

До того как Друцкая-Соколинская познакомилась с Серовыми, она, двадцатитрехлетняя девушка, выпускница Смольного института, уже прослыла политически неблагонадежной. Как можно установить по документам Департамента полиции, по окончании института в 1878 г. она приехала в Смоленск и вскоре открыла там элементарную школу и детский сад. Тут же она поступила преподавательницей наглядного обучения и естественной истории в женскую гимназию. Однако администрация гимназии по совету начальника тамошнего жандармского управления «обратилась с заявлением о неблагонадежности <...> княгини Друцкой-Соколинской к губернатору» (письмо начальника Смоленского губернского жандармского управления в III отделение собственной е. и. в. канцелярии от 7 июня 1870 г.— Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О недопущении к народному образованию учителей, удаленных от этой должности по своему вредному направлению», 3 эксп., № 15, 1870 г., л. 21). Последовавшее в результате вмешательства жандармерии увольнение Друцкой-Соколинской из гимназии получило широкую огласку в Смоленске. Одна из жительниц этого города отправила тогда письмо, которое было перлюстрировано. В нем были такие строки: «Сейчас только узнала, что содержательница элементарной школы, некто Друцкая-Соколинская, замешана в какое-то политическое дело. Ее требуют в Петербург; вследствие чего элементарная школа и детский сад закроются <...> Не одна она замешана; у нас их очень много; большею частью все учительницы женской гимназии. Как видно и в Смоленске принялись за нигилисток» (не издано; ЦГАОР, ф. 109, оп. 1, ед. хр. 329). Приехав в Петербург в январе 1870 г. «для слушания лекций математики», она вскоре, как отмечают полицейские, появляется на студенческих сходках (письмо петербургского полицмейстера в III отделение собственной е. и. в. канцелярии от 3 марта 1870 г.— Не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «О студенческой сходке, бывшей у студентов Василия Трощанского, Аполлона Петрицкого и Александра Урсати», 3 эксп., № 28, 1870 г., л. 3-об).

Именно в это время Друцкая-Соколинская познакомилась с Валентиной Семеновной Серовой, которая «любила ее бесконечно» и «сходилась с ней во всем» (Серова, стр. 60). Пребывание в Петербурге было недолгим. Друцкая-Соколинская основала земледельческую коммуну в своем имении Никольском, Смоленской губернии. Здесь в 1871—1872 гг. у нее жил маленький Серов. По словам Валентины Семеновны, «великая заслуга» Друцкой-Соколинской «в том, что она первая открыла в Тоше серьезный художественный талант» (там же, стр. 61).

Дальнейшие сведения о Друцкой-Соколинской очень скудны. Известно лишь, что впоследствии она была одним из организаторов коммуны «Криница» на берегу Черного моря, около Геленджика.

[11] Валентина Семеновна Серова (1846—1924), урожденная Бергман,— мать В. А. Серова, первая в России женщина-композитор, видный общественный деятель на рубеже XIX и XX веков.

В. С. Серова родилась в крещеной еврейской семье в Москве. Родители дали ей хорошее образование. С шести лет, обнаружив музыкальные способности, занималась музыкой. Пятнадцати лет была послана в Петербургскую консерваторию. Здесь

она, семнадцатилетняя девушка, познакомилась с композитором А. Н. Серовым, которому тогда было сорок три года, и стала его женой. Общение с А. Н. Серовым, человеком широко эрудированным, а в дальнейшем знакомство с выдающимися представителями русской и западноевропейской культуры — Л. Н. Толстым, И. С. Тургеневым, И. Е. Репиным, П. И. Чайковским, Рихардом Вагнером и другими, сыграло огромную роль в ее жизни.

Обладая недюжинной энергией и настойчивостью, Серова после смерти мужа посвятила себя музыке, изучая основы музыкальной композиции. Ее творческая натура проявилась в создании пяти опер: «Уриель Акоста», «Илья Муромец», «Мария д'Орваль», «Мироед», «Встрепенулись», а также ряда других музыкальных произведений. Оперы Серовой были «идейные», по ее собственным словам. «Мироед», например, касался вопроса расслоения крестьянства, а «Встрепенулись» — революционных событий 1905 г. в деревне.

Музыка, впрочем, не поглотила целиком Серову. Ее неуемная энергия нашла приложение и в сфере общественной деятельности. Началось это в неурожайные годы в конце прошлого столетия, когда она вместе с лучшими представителями русского народа стала помогать крестьянству (см. т. 2, настоящего изд., стр. 479, 480). То, что Валентина Семеновна добилась тогда организации в деревнях столовых, артелей по обработке земли, школ и музыкальных коллективов, возбудило подозрение царских властей, усмотревших в ней «личность безусловно в политическом отношении неблагонадежную» и учредивших за ней в связи с этим негласный надзор полиции (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «Партия соц. революционеров. Агентура. По Симбирской губернии», ф. 102, оп. 12, ед. хр. 2, ч. 70-Б, 1911 г., л. 6-об.—7).

Деятельность Серовой, стремившейся приобщить крестьян к музыкальному просвещению и создать в деревне «театры для народа», получила широкую известность. Так, в одной московской газете ее называли «почтенной музыкантшей, полжизни проведшей в деревне» и на практике доказавшей, «какие огромные услуги обществу может оказать музыка» (А р с е н и й Г. <И. Я. Г у р л я н д>. Новое дело.— «Новости дня», 1896, 3 января, № 4514).

Немалое место в жизни Серовой занимала литературная деятельность. Начав печататься, когда ей было всего девятнадцать лет, она в течение полувека написала свыше шестидесяти статей музыкального, публицистического и мемуарного характера. Перу ее принадлежат также воспоминания о муже и сыне.— «Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович» (СПб., 1914). Новое издание ее воспоминаний о сыне выпущено в дополненном виде под названием «Как рос мой сын» издательством «Художник РСФСР» в 1968 г.

Музыкальные и общественные дела лишили Серову возможности каждодневно растить и воспитывать своих детей, которые обычно жили у родных или знакомых. (У нее от второго брака были сын Александр, он умер девяти лет, и дочь Надежда.) И все же нельзя отрицать, как это иной раз делали современники, что, в сущности, именно она определила формирование личности сына. В частности, Валентина Семеновна сделала все необходимое, чтобы развить и укрепить художественное дарование В. А. Серова.

Однако отношения между ними, в особенности в молодые годы Серова, не всегда были ровными, и сын отдавал предпочтение «второй матери» — Е. Г. Мамонтовой (см. т. 1 настоящего изд., стр. 143, и прим. 1, стр. 154). Тем не менее даже тогда он высоко ставил Валентину Семеновну: «Я люблю и ценю ее как артиста, как крупную, горячую, справедливую натуру, таких немного, я знаю»,— признавался он Е. Г. Мамонтовой 6 января 1889 г. (не издано; ЦГАЛИ).

В последние годы жизни тяжело больная Серова продолжала интересоваться общественными вопросами, литературой, музыкой, но уже не в силах была плодотворно работать в этих областях. В июне 1924 г. Валентина Семеновна Серова скончалась. Печать молодой Советской России почтила память этой замечательной женщины. В некрологе, напечатанном «Правдой», говорилось: «Имя только что скончавшейся в очень преклонном возрасте В. С. Серовой связано с делом музыкальной пропаганды русских классиков (считая и представителей «Могучей кучки») среди крестьянской массы <...> В. С. Серова принадлежала к поколению тех убежденных народников семидесятых годов, для которых весь смысл жизни заключался в служении народу. Мы считаем своим долгом отметить в этих немногих строках ее большие заслуги в деле музыкального просвещения народных масс. Все успехи в этой области навсегда будут связаны с именем человека, десятки лет своей жизни посвятившего русской деревне и ее музыкальному обслуживанию» (Памяти В. С. Серовой.— «Правда», 1924, 26 июня, № 142).

Подробнее о В. С. Серовой см. Серова, стр. 15—50.

[12] Николай Николаевич Ге (1831—1894) — известный исторический живописец и портретист. Хорошо зная семью А. Н. Серова, художник и после смерти композитора, по-видимому, проявлял внимание к его семье. В. С. Серова упоминает в своих мемуарах о посещении Ге ею и подростком-сыном с целью выбора произведений для копирования (Серова, стр. 88).

В конце жизни у Ге установилось мнение, что Серов — «прекрасный портретист», но уступает в мастерстве Репину (Алексей Мошин. На выставке картин с художником Н. Н. Ге.—«Новь», 1897, № 18, стр. 446).

[13] И. С. Тургенев и родители Валентина Серова были хорошо знакомы. О посещениях А. Н. Серова Тургенев неоднократно упоминает в письмах, относящихся к январю—февралю 1864 г. Встречи Серовых и Тургенева происходили и в дальнейшем.

В 1874 г., находясь вместе с матерью в Париже, девятилетний Серов в мастерской Репина «впервые увидал Тургенева, слушал не раз, как тот читает» (<И. Э. Грабарь>. Кончина В. А. Серова.— «Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269). Тогда же писатель вместе с поэтом А. К. Толстым, заботясь о материальном обеспечении талантливого мальчика, обратились с соответствующим ходатайством в министерство императорского двора (подробнее об отношениях Тургенева и Серовых см. Серова, стр. 193—195).

[14] Андрэ Эрнест Модест Гретри (1741—1813) — французский композитор.

Эпизод из жизни Гретри, упоминаемый Репиным, рассказан самим Гретри в его книге «Мемуары, или Очерки о музыке» (Т. 1. М.—Л., 1939, стр. 40, 41).

[15] Степан Александрович Гедеонов (1815—1878) — археолог, историк, директор Эрмитажа (с 1863 г.) и императорских театров (в 1867—1875 гг.). Перу Гедеонова принадлежат: трагедия «Смерть Ляпунова», либретто оперы-балета «Млада» и научный труд «Варяги и Русь» (СПб., 1876).

[16] Нечто аналогичное рассказывал Репин своему хорошему знакомому А. В. Жиркевичу, записавшему 14 октября 1888 г. в своем дневнике следующее: «Много рассказывал Репин о Серове и Гаршине. Серова он знал хорошо, бывал у него дома. Между композитором и его женой не было ничего общего. У мужа ее на вечерах собиралось очень интеллигентное аристократическое общество. Он писал тогда «Вражью силу», и любители музыки осаждали его, восторгаясь каждой вновь написанной им страницей. Бывало, Серов садится за рояль, чтобы проиграть вновь написанное, а в другом конце квартиры жена его заводит либеральные споры со своими кудлатыми гостями, так что слушать композитора не всегда удавалось. Серов выходил из себя, бросал играть и кричал без церемонии: «Да замолчите ли вы наконец!» На время замолкали. Репин с восторгом рассказывал о гении Серова, об его личности, об его идеалах. По его мнению, женитьба на женщине, совсем для него не подходящей, много повредила его таланту и помешала многим работам» (А. В. Жиркевич. Встречи с Репиным. Страницы из дневника 1887—1902 гг.— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 136).

Валентина Семеновна утверждала, что молодежь, приходившая к ним, внесла в их жизнь, «правда, некоторое суетливое и беспокойное оживление, присущее увлекающейся молодости; но отрицать освежающего начала их шумного появления в обществе и в <...> доме, в частности не мог даже Серов» (Серова. Серовы, стр. 107).

[17] Елена Павловна, великая княгиня (1806—1873), с 1859 г. почетный председатель Русского музыкального общества.

По-видимому, она выгодно отличалась от лиц своего круга, так как через тридцать лет после ее смерти В. В. Стасов хлопотал о написании ее биографии: «Просто стыдно и непростительно, что до сих пор никто не догадался заняться историей этой высоко занимательной, важной и интересной женщины (невзирая на 1000 ее недостатков и ошибок!)» (письмо к В. Д. Комаровой от 5 сентября 1903 г.— Стасов. Т. 3. Ч. 2, стр. 203).

Слова Репина о том, что она была поклонницей музыкального дарования А. Н. Серова, не лишены основания. В 1863 г. она наградила автора «Юдифи» 1000 руб. в связи с предполагавшейся его поездкой за границу (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 107).

[18] Об этом же упоминает сам А. Н. Серов в письме к сотруднику газеты «Биржевые ведомости» в конце декабря 1870 г.: «Венских» впечатлений бездна, хотя я и там прихварывал не на шутку» (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 142).

[19] В кругу знакомых Валентину Семеновну обычно именовали в то время нигилисткой. Так, например, ее называет Н. Н. Страхов в письме к Ф. М. Достоевскому от 25 ноября 1868 г. (Ф. М. Достоевский. Письма. Под редакцией и с примечаниями А. С. Долинина. Т. 2. Л., 1930, стр. 441). Сама Серова в своих воспоминаниях о муже

рассказывает об этом периоде своей жизни: «Когда я познакомилась с одной фракцией нигилистов, меня потянуло к другой, враждебно относившейся к «салонным». Это были «труженицы науки». Приятно было видеть красивые головки, склоненные над книжкой, с серьезной складкой около бровей, с плотно сжатыми губами. Времени и средств на изящество неоткуда было брать, волей-неволей ходили они бедно и подчас неряшливо одетыми. Эта группа игнорировала искусство и глядела на меня с полным пренебрежением; между тем тут натуры попадались очень симпатичные и весьма интересные» (Серова. Серовы, стр. 106).

[20] Михаил Никифорович Катков (1818—1887) — реакционнейший публицист. Вел ожесточенную борьбу с передовыми, демократическими направлениями в литературе и общественной жизни. Его имя стало синонимом черносотенной монархической реакции.

[21] Аполлон Николаевич Майков (1821—1897) — поэт. С 1852 г. стал цензором петербургского комитета иностранной цензуры, а с 1882 г.— председателем этого комитета. Помогал А. Н. Серову написать либретто для оперы «Юдифь».

[22] Братья Праховы — это Мстислав Викторович (о нем см. след. прим.) и Адриан Викторович.

Адриан Викторович Прахов (1846—1916) — профессор кафедры изящных искусств Петербургского университета, в конце 70-х — начале 80-х гг. вошел в жизнь молодого Серова. По словам его матери, встреча с Праховым «не могла не отразиться на таком впечатлительном существе, каким был Тоша. Прахов его очень высоко ценил, предсказывал ему будущность художника значительной величины» (Серова, стр. 96). После того как в 1884 г. Прахов стал руководителем работ по внутренней отделке Владимирского собора в Киеве, он в числе других художников пригласил для этого и Серова. Но тот не выполнил эскиза в срок и его место занял М. В. Нестеров. Как вспоминал И. Э. Грабарь, Серов «свидетельствовал о большой чуткости и культурности Прахова» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 58).

Если богатая эрудиция Прахова не вызывала сомнений, то на посту редактора журнала «Художественные сокровища России» в 1903—1908 гг. он снискал незавидную репутацию (см. Грабарь. Автомонография, стр. 182).

[23] Мстислав Викторович Прахов (1840—1879) — человек огромных знаний в области литературы, истории, искусства, сыгравший значительную роль в культурном развитии молодого Репина. За участие в студенческой забастовке в 1861 г. он был посажен в Петропавловскую крепость, где провел около десяти недель. И. Я. Гинцбург, по-видимому, со слов М. М. Антокольского, писал позднее: «Ученый-идеалист М. В. Прахов своими беседами об искусстве страшно заинтересовал Репина и Антокольского. Они увлекались его лекциями и любили его за его бескорыстие и сердечность» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 86).

[24] Павел Александрович Висковатов (Висковатый) (1842—1905) — историк литературы, профессор Дерптского университета, в 70-х гг. Висковатов был директором гимназии Видемана в Петербурге. Среди работ и книг Висковатова наибольшего внимания заслуживают «Сжатый обзор истории новой русской литературы с библиографическими

примечаниями» (Дерпт, 1892) и «О «Фаусте» Гете» (СПб., 1897). В 1876 г. он написал либретто «Демон» для оперы А. Г. Рубинштейна. Был редактором первого собрания сочинений Лермонтова (М., 1889—1891), куда вошла биография поэта, написанная на основе обширного фактического материала и до сих пор не утратившая своего значения.

[25] А. Н. Серов скончался 20 января 1871 г. В своей «Автобиографии» М. М. Антокольский утверждает, что А. Н. Майков намерен был читать не «Бальдура», а поэму «Два мира». И далее он пишет: «Как только мы уселись и чтение началось, девушка подала мне записку. Прочитав ее, я остолбенел — там было лаконически сказано: «Приходите скорей, Серов умер»... Мы знали, что он болен, но никто не ожидал такого трагического исхода: он умер скоропостижно. Идти туда меня не пустили, а вместо меня отправились А. Майков и Висковатов» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб., 1905, стр. 947). По словам Н. Ф. Финдейзена, первыми, кто посетил квартиру Серовых, где «еще стоял неостывший труп композитора», были, помимо А. Н. Майкова и П. А. Висковатова, Луиза Эритт-Виардо и молодая девушка С. Перовская (Ник. Финдейзен. А. Н. Серов. Его жизнь и музыкальная деятельность. СПб., 1904, стр. 143). Речь здесь идет об известной революционерке С. Л. Перовской. Небезынтересно отметить, что в 70-х гг. С. Л. Перовская некоторое время жила в Едимонове, Тверской губернии, и занималась там с детьми (К биографиям А. И. Желябова и С. Л. Перовской.— «Былое», 1906, № 8, стр. 118). Это то самое село, в котором несколько позже обосновалась и жила В. С. Серова. Вероятно, решение Серовой поселиться именно в Едимонове и там поближе узнать народ не было случайным.

[26] Репин неточен: за полмесяца до смерти отца Валентину Серову исполнилось шесть лет.

[27] Ге действительно исполнил портрет А. Н. Серова в 1871 г. А несколько месяцев спустя (декабрь 1871 г.— весна 1872 г.) Репин изобразил А. Н. Серова в большой композиции «Славянские композиторы» среди двадцати двух выдающихся композиторов XIX века.

[28] А. Н. Серов не только дружил с Вагнером и высоко ценил его произведения, но и являлся их страстным пропагандистом в России.

Пиетет, с которым относились к Вагнеру старшие Серовы, передался и их сыну, который, в частности, летом 1902 г. специально ездил в Байрейт, чтобы послушать произведения немецкого композитора (подробнее об отношениях Вагнера и Серовых см. Серова, стр. 178, 179).

[29] То есть со времени пребывания в Училище правоведения, где обучался также В. В. Стасов.

[30] Речь идет о Карле Кёппинге (1848—1914), который был в свое время известным гравером, офортистом и специалистом по керамике.

Серов брал у Кёппинга уроки в 1873—1874 гг. В своих воспоминаниях Валентина Семеновна, говоря о нем как о человеке «тонко образованном, с развитым вкусом, с ши-

рокими художественными запросами», писала далее: «Кёппинг был нам очень предан; уроки с Тошей длились два года, и первый курс рисования был пройден серьезно, систематично, хотя и суховато. Особенно ценны были его обходы с нами картинных галерей: его указания не прошли для ученика бесследно» (Серова, стр. 63). Чувством большой признательности веяло от слов Серова, когда в 1885 г. он писал, встретив Кёппинга в Мюнхене: «Мой учитель все такой же, т. е. немец художник, с теплой хорошей душой. Удивительно, какую он сохранил к нам привязанность <..> он милый» (Серов. Переписка, стр. 88). Однако творчество Кёппинга, по-видимому, не совсем удовлетворяло Серова даже тогда; в конце жизни, увидев работы своего учителя на Всемирной выставке в Риме, он с горечью писал И. С. Остроухову 13(26) июня 1911 г.: «Да, мой alter Koepping* знаменитый Radierer**, такое... поставил в Риме, что совестно мне за него. Какие-то натурщицы и преплохие, пошлые» (там же, стр. 266; в этом издании письмо не имеет точной датировки: оно только отнесено к июню 1911 г.).

В 1906 г. на выставке русской живописи в Берлине Кёппингу довелось увидеть произведения своего бывшего ученика. Не без чувства удовлетворения и гордости он писал об этом Серову 13(26) октября 1907 г.: «Я хотел сказать Вам, как они понравились мне, а также и другим берлинским художникам, как большие портреты, так и маленькие вещи, особенно три восхитительные гуаши, изображающие исторические охотничьи выезды. Хотя я с большим запозданием выражаю свою радость по поводу Вашей выставки, но делаю это от всего сердца» (Серова, стр. 186).

31 См. т. 1 настоящего изд., письмо 1, стр. 46.

32 Портрет Иды Рубинштейн (1910, темпера, уголь) находится в ГРМ.

Ида Львовна Рубинштейн (1880—1960) — известная танцовщица. Занималась у многих известных педагогов-актеров и пробовала свои силы в различных театральных жанрах.

Крупный успех имела в 1909 г., выступив в балете «Клеопатра», поставленном в первом «русском сезоне» в Париже. Творческое содружество с выдающимся русским хореографом М. М. Фокиным, постановщиком «Клеопатры», было продолжено в следующем году балетом «Шехеразада», в котором Рубинштейн исполняла главную роль.

Став знаменитостью (для нее, например, д'Аннунцио написал мистерию «Святой Себастьян» и пьесу «Пизанелла», а И. Ф. Стравинский — балет «Поцелуй феи») и обладая большим состоянием, Рубинштейн создала собственную балетную труппу, с которой выступала многие годы, вплоть до второй мировой войны. Затем до конца жизни Рубинштейн отдалась благотворительной деятельности.

Серов, по-видимому, увидевший Рубинштейн в «Шехеразаде», по словам И. Э. Грабаря, «нашел в ней столько стихийного, подлинного Востока, сколько раньше не приходилось наблюдать никогда ни у кого. Он был до такой степени увлечен ею, что решил во что бы то ни стало ее писать. Серов находил, что Ида дает не фальшивый сладкий затасканный Восток банальных опер и балетов, а сам Египет и Ассирию, каким-то

---

* старый Кёппинг (*нем.*).
** гравер (*нем.*).

чудом воскресшие в этой необычайной женщине. «Монументальность есть в каждом ее движении — просто оживший архаический барельеф!»— говорил он с несвойственным ему воодушевлением» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр 233). Тогда же, в 1910 г., он и исполнил ее портрет, доставивший ему множество волнений. Мнения современников о портрете разделились; одни — Репин, Суриков — выражали негодование, другие — Бенуа, Остроухов — отзывались восторженно. Иные порой высказывали противоречивые суждения. Это особенно наглядно проявилось у Грабаря. Ознакомившись еще при жизни Серова с портретом Иды Рубинштейн, Грабарь так его оценивал: «Это во всяком случае одно из замечательнейших созданий Серова, независимо от того, что находит ли оно в вашей душе отклик или вы к нему холодны» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 219). А вот что он говорил спустя пятьдесят лет: «Когда Серов показал мне картину, я был ею несказанно разочарован и скрыть этого не мог. Не хотелось верить, что это писал Серов. Как мог он так начисто похоронить все свое прошлое, так уйти от самого себя? Как можно в одно и то же время создавать такое чудо мирового реалистического искусства, как портрет Орловой, и писать эту уродливую картину». И далее Грабарь заявляет, что портрет «Иды Рубинштейн был «вознесен на такую высоту переусердствовавшими друзьями, что это временно сбило с толку самого Серова» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 233, 234). И все же, несомненно, правы те, кто, как, например, художник и искусствовед С. П. Яремич, считает портрет Иды Рубинштейн многознаменательным этапом в творчестве Серова, «классическим произведением русской живописи совершенно самобытного порядка» (С. Яремич. Личность Серова.— «Речь», 1914, 13 января, № 12).

Помимо этого портрета Иды Рубинштейн (ГРМ) и эскиза к нему (ГТГ), известны также два подготовительных варианта (один из них в частном собрании в Париже, другой — в ГТГ) и карикатура на нее вместе с д'Аннунцио и Н. Голубевой (ГТГ).

Подробно об Иде Рубинштейн и ее портрете работы В. А. Серова см. Серова, стр. 147—150 и 151—168.

[33] Портрет Иды Рубинштейн Серов впервые показал на Всемирной выставке в Риме в мае 1911 г., но слова Репина «базар декадентщины» относятся к выставке «Мира искусства» в Москве в декабре 1911 г., где портрет экспонировался после смерти художника. Об этом произведении см. т. 1 настоящего изд., стр. 44—46, и письмо 34, стр. 56.

[34] Павел Петрович Чистяков (1832—1919) — живописец и педагог, признанный учитель многих замечательных художников, в том числе Серова. На протяжении всей своей жизни Серов питал к Чистякову исключительное чувство уважения. По словам И. Э. Грабаря, мнение Чистякова для него было «дороже всего, дороже даже репинского, и он верил ему беспрекословно» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 49).

[35] Зинаида Васильевна Якунчикова (1864—1929), в первом замужестве Мориц, во втором Грей, принадлежала к одному из богатейших купеческих семейств Москвы. Ее двоюродная сестра В. П. Зилоти, урожденная Третьякова, вспоминая о ней, писала: «Зина была и музыкальна и способна к живописи. Она была замечательной, чисто классической красоты. Помню, В. М. Васнецов сказал ей, что она «раскрашенная Венера

Милосская». Все молодые люди нашего круга увлекались ею. Но она со своей стороны увлеклась необычайно интересным, культурным человеком, еврейского происхождения, вдовцом, Эмилем Юльевичем Мориц, с редко оригинальным прекрасным лицом». После замужества в 1882 г., по словам той же В. П. Зилоти, З. В. Якунчикова «нигде не бывала и ни с кем не виделась. Было очевидно, что ничего ее не интересовало вне ее мужа и ее семьи» (В. П. Зилоти. В доме Третьякова. Нью-Йорк, 1954, стр. 76, 206).

В 1892 г. Серов написал ее портрет.

Тогда же это произведение Серова, экспонированное на XII периодической выставке в Москве, привлекло к себе внимание посетителей и печати. Один художественный критик писал: «Женский портрет <...> представляет в некотором отношении значительный художественный интерес: на мягком розовато-фиолетовом фоне выделяется фигура женщины, сидящей в кресле; общий матовый тон, слабые тени с первого раза как будто мешают пластичности лица; белая ротонда, сильно и красиво написанная, еще более подчеркивает нежную гамму тонов, без резкой светотени. Портрет возбуждает интерес в зрителе» (В. Си<зо>в. XII периодическая выставка Общества любителей художеств.— «Русские ведомости», 1892, 29 декабря, № 359). Другой рецензент высказал такое суждение об этом портрете: «У Серова больше других оригинальности, по манере, да и модель его любопытнее всех остальных: очень нервное лицо типичной «фэндесьеклистки»*... Как-то о морфии и кокаине вспоминаешь, глядя на эту изнеженную даму в белой ангорской накидке... Героиня Мопассана и Бурже!» (Old Gentleman <А. В. Амфитеатров>. Москва. Типы и картинки.— «Новое время», 1893, 23 января, № 6072). Позже, в 1895 г., портрет экспонировался на XXIII передвижной выставке в Петербурге и вновь заставил о себе говорить. Не считая отрицательного высказывания критика В. В. Чуйко, который считал, что портрет З. В. Якунчиковой и портрет Н. С. Лескова, также бывший на этой выставке, «весьма неудачны» (В. Чуйко. XXIII передвижная выставка.—«Всемирная иллюстрация», 1895, № 1361, стр. 174), остальные суждения были положительными. Один из рецензентов отмечал, например, что этот портрет «во многих отношениях, особенно по жизненности лица, превосходен» (Н. А. Три выставки.— «Петербургская газета», 1895, 24 февраля, № 53). Другой петербургский критик так описывал свои впечатления от портрета: «В одном из уголков выставки я вижу, сквозь пролет рамы, молодую женщину в черном платье, сидящую, опершись на спинку стула. На ее плечи слегка накинуто что-то вроде белой ротонды. За ней повешена шелковая полосатая материя светло-лилового цвета. Она не видит никого и не думает о смотрящей на нее толпе. Холодные, стального цвета глаза устремлены вдаль с бесподобным выражением грустной задумчивости. Овал, черты лица, рисунок губ — удивительно благородны. Вся голова выдержана в приятном полутоне и, несмотря на восковой характер лепки, полна тонкого выражения. Тип женщины до того логичен и строго сохранен, что всем она кажется знакомой или, по крайней мере, где-то виданной. На этом превосходном лице вверху наклеено грязно-шоколадного цвета пятно, которое должно изображать волосы. Платье и ротонда тоже чуть намечены, но более живы. Шелковая драпировка фона несколько грязновата в

---

* женщины конца века (*от франц.* fin de siècle).

тени, но, в общем, дает весьма оригинальный эффект. Портрет этот лишен всякой банальности и условности и носит отпечаток оригинального и тонкого таланта. Его автор — Серов» (Н. Передвижная выставка. — «Новости и биржевая газета», 1895, 27 марта, № 85). А вот какое мнение высказал тогда И. Э. Грабарь: «Одна из лучших по живописи вещей на выставке — портрет г-жи З. В. Г.— В. А. Серова. Не зная оригинала, можно сказать, что портрет должен быть похож, так как на нем схвачена какая-то неуловимая, очень тонкая черта, обнаруживающая в г. Серове крупного художника. Но не касаясь совсем этой стороны, сама живопись здесь так хороша, так смело взяты отношения сиреневого фона, характерного желтоватого лица и белой ротонды на белом меху, что трудно себе представить что-нибудь лучшее. Досадно только, что такой художник, как г. Серов, так скуп, хотя бы даже на портреты, не говоря уже о картине, которой от него, верно, не дождешься» (Игорь Г<рабарь>. XXIII передвижная выставка.— «Нива», 1895, № 9, стр. 220, 221.— Составители справочного издания «Товарищество передвижных художественных выставок», т. 2. М., 1952, стр. 448, неправильно предполагают, что на нем изображена З. В. Гагарина).

Ныне портрет З. В. Якунчиковой находится в Ивановском областном художественном музее.

[36] Владимир Александрович (1847—1909), великий князь, дядя Николая II, президент Академии художеств (с 1876 г.), главнокомандующий петербургским военным округом и гвардией. Некоторые современники, хорошо знавшие Владимира Александровича, считали его в отличие от других членов царской семьи «тонким ценителем искусства» (Дневник государственного секретаря А. А. Половцова. Т. 2. М., 1966, стр. 67). И вместе с тем они отмечали в нем и такое: «Великий князь Владимир Александрович не допускает себе противоречий, и хотя бы каприз его вредит другим людям и даже стране — это ему безразлично» (дневниковая запись Теляковского от 10 марта 1907 г.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Этот великий князь является одним из главных виновников расстрелов 9 января 1905 г. (см. т. 1 настоящего изд., прим. 62, стр. 83, а также стр. 187, и прим. 7, стр. 195—202). В октябре 1905 г. в результате усилившегося революционного движения в стране великий князь был уволен с поста главнокомандующего.

[37] Павел Васильевич Жуковский (1845—1912) — архитектор-художник, сын поэта В. А. Жуковского, автор портретов Р. Вагнера, Ф. Листа и многих других, писал пейзажи, картины на религиозные темы, имел придворный чин шталмейстера.

[38] Картину «Коронация» (полное название «Торжество миропомазания в Успенском соборе», исполнена смешанной техникой — акварелью и гуашью) Серов написал по заказу Академии художеств зимой 1896 — летом 1897 г. На картине запечатлена коронация Николая II в мае 1896 г. Материалом для картины послужили натурные зарисовки, сделанные Серовым во время самой церемонии, и эскиз маслом, находящийся ныне в ГТГ. «Коронационный альбом», для которого предназначались произведения Репина, В. Васнецова, В. Маковского, Рябушкина, Бенуа, работавших одновременно с Серовым, был издан в 1898 г.

В первоначальный вариант картины Серов по желанию великого князя Владимира Александровича, президента Академии художеств, внес кое-какие изменения. Это видно из его письма к В. П. Лобойкову, секретарю Академии, от 26 июня 1897 г.: «Препровождаю Вам акварель, до некоторой степени исправленную, не очень, впрочем,— больше не могу — будет, примут так примут, а не примут — так не примут; во всяком случае она будет у Вас на сохранении» (не издано; ЦГИАЛ СССР).

Мнение о том, что эта картина «не окончена» и что она представляет лишь эскиз, было, по-видимому, весьма распространенно. Автор одного из первых биографических очерков о Серове писал: «Картине не суждено было воплотиться. Трагедия Ходынки так повлияла на художника, что он отказался от заказа» (Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Валентин Александрович Серов. 1865—1911. Опыт биографии.— «Свободным художествам». СПб., 1912, № 4-5, февраль-март, стр. 8).

Академия просила Серова 11 марта 1896 г. «принять на себя исполнение еще одного рисунка для альбома — «Торжественный въезд в Москву». Однако на эту просьбу «ответа не получено», как гласит пометка в досье «Коронационного альбома» (не издано; ЦГИАЛ СССР).

[39] После двухлетнего пребывания в Киеве Серовы осенью 1878 г. приехали в Москву. Насколько подросток Серов был рад встрече с Репиным, дают представление следующие строки из воспоминаний Валентины Семеновны о сыне: «В Москве Тоша первым делом умчался тотчас же к Репину: он был счастлив, словно к берегу причалил после долгого плавания, долгого пребывания на чужбине. Репины встретили его, как близкого родственника, пригрели, обласкали. Снова хождение в ателье, снова прогулки с рисуночками в папках, посещение выставок, знакомство с художниками. Тоша ожил, зажил «своею» жизнью!» (Серова, стр. 95, 96).

[40] О загруженности юного Серова см. т. 1 настоящего изд., письмо 33, стр. 56.

[41] Рисунок «Ледоколы на Москве-реке» (тушь, карандаш) был исполнен Серовым зимой 1880 г.; ныне в ГТГ, вариант рисунка — в ГРМ.

[42] Этот натюрморт (1879, масло) сохранился до наших дней в одной из частных коллекций в Париже (воспроизведен в кн.: Серова, между стр. 188, 189). И. С. Зильберштейн, видевший эту работу четырнадцатилетнего Серова, говорит о мастерском исполнении натюрморта (Богатства русской живописи.— «Литературная газета», 1966, 2 июля, № 77).

[43] После опубликования этих воспоминаний Репина в приложении к «Ниве» в 1912 г. к нему обратилась А. В. Каратыгина, дочь В. М. Васильева, с просьбой уступить этот этюд, который в ее семье хранился бы как реликвия (письмо от 12 декабря 1912 г. — Не издано; архив АХ). Судя по второму письму Каратыгиной, Репин предложил ей самой назначить цену за портрет (не издано; там же). Однако этюд продолжал оставаться у Репина в «Пенатах», свидетельством чего может служить письмо О. Ф. Серовой к Репину от 12 декабря 1913 г., в котором она благодарит его за присылку «эскиза с Васильева» для посмертной выставки произведений Серова (не издано; там же).

Нынешнее местонахождение этого этюда неизвестно.

Об истории создания портрета А. Н. Серова см. т. 1 настоящего изд., стр. 522, а также Серова, стр. 179—183.

[44] Репин имеет в виду портрет, писанный с него Серовым в 1892 г.; ныне портрет — в ГТГ (см. т. 1 настоящего изд., письма 29, 30, стр. 55).

[45] Павел Александрович (1860—1920), великий князь, дядя Николая II. Его близкий родственник, великий князь Александр Михайлович, нашел только следующие слова для его характеристики: «Он хорошо танцевал, пользовался успехом у женщин и был очень интересен в своем темно-зеленом, с серебром доломане, малиновых рейтузах и ботиках гродненского гусара. Беззаботная жизнь кавалерийского офицера его вполне удовлетворяла, и великий князь Павел никогда не занимал ответственного поста» (Вел. кн. Александр Михайлович. Из «Книги воспоминаний». Царская семья.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1933, № 3, 14 января, стр. 2).

Серов исполнил в 1897 г. его портрет, который широкая публика впервые увидела в 1898 г. Тогда в печати отмечалось, что «верность постановки фигуры не оставляет желать лучшего», а «сходства достаточно» (Выставка русских и финляндских художников.— «Новости и биржевая газета», 1898, 16 января, № 16). Потом портрет экспонировался на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. За него Серову была присуждена высшая премия — большая почетная медаль. Тогдашний директор Люксембургского музея в Париже Леон Бенедит в рецензии о произведениях русских художников на выставке писал, что портрет великого князя Павла Александровича носит «несколько оригинальный характер» и «свидетельствует о глубоком понимании художником такого рода живописи» (цитируется по журналу «Мир искусства», 1900, т. 4, № 23-24, стр. 240).

О том, что привлекало самого художника в этом портрете см. т. 1 настоящего изд., стр. 208. Ныне портрет находится в ГТГ.

[46] Николай Иванович Костомаров (1817—1885) — известный историк, поэт и писатель. В 1880 г. Репин исполнил его портрет.

Репин неоднократно возвращался к воспоминаниям об этой поездке с Серовым (см. т. 1 настоящего изд., письма 39, 41, стр. 58, 59; Приложение 1, а также Серова, стр. 99, 219, 220).

[47] Имеется в виду двухтомное издание «Исторические песни малорусского народа. С объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова», вышедшее в Киеве в 1874—1875 гг. Составители рассматривали свое издание как «поэтическую историю общественных явлений в Южной Руси» с IX по XIX вв. (т. 1, стр. III, IV).

[48] Один из эскизов на эту тему под названием «Запорожец мордуется с лошадью» хранится в ГРМ.

[49] На этой истории с «Куликовым полем» Репин останавливался и в интервью с сотрудником московской газеты «Утро России» в конце декабря 1911 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 62).

Однако Серов не просто отказался от этой работы, к которой он, по-видимому, продолжал питать интерес, а подыскал себе преемника — художника С. В. Малютина. Исполнение композиции «Куликово поле» сыграло, по-видимому, немаловажную роль в творческой жизни Малютина. В его автобиографических заметках содержится по этому поводу следующее заявление: «Увлечение художественной стороной прошлых эпох очень удачно совпало с предложением, сделанным мне В. А. Серовым, заняться вместо него выполнением заказа для Исторического музея по созданию большой композиции «Куликово поле». «Это не мой жанр,— сказал мне В. А. Серов,— а у вас выйдет хорошо!» (А. Абрамова. Сергей Васильевич Малютин. М., 1952, стр. 12).

Ни Малютин, ни С. А. Коровин, к которому впоследствии перешел заказ, так и не исполнили этой картины. В некрологе, посвященном Сергею Коровину, С. С. Голоушев писал: «Неужели и теперь, после серовского «Петра», музей не даст нам возможности увидать талант Серова развернувшимся в большой исторической картине?..» (Сергей Глаголь. Художник С. А. Коровин.— «Русское слово», 1908, 16 октября, № 240). Музей, однако, не поручал больше этой работы Серову.

[50] В монографии Грабаря имеется следующее сообщение о том, как ценил молодой Серов В. М. Васнецова-художника: «Летом в 1884 году в Абрамцеве жил В. М. Васнецов, работавший здесь над своими декоративными панно для Исторического музея. Серов очень почитал «Каменный век» и подолгу простаивал перед огромными холстами, казавшимися ему целым откровением <...> Нелюдимость и застенчивость мешали Серову сойтись ближе с художником, который произвел на него столь сильное впечатление. Он пытался найти у него ответы на целый ряд вопросов, не дававших ему в ту пору покоя, но формулировал свои недоумения так неуклюже и нескладно, что из этих бесед вышло мало проку» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 63, 64). Именно тогда юноша Серов показался Васнецову «подходящим для картины, и он сделал с него три великолепных рисунка» (В. Лобанов. Виктор Васнецов в Москве. М., 1961, стр. 140). Ныне эти рисунки находятся в ГТГ. О позднейших отношениях Васнецова и Серова известно мало. Встречи и переписка между ними были, по-видимому, редки. В одну из встреч в 1900 г. Серов исполнил карандашный портрет Васнецова (ГТГ). Некоторый свет на их взаимоотношения проливают слова Васнецова, сказанные в беседе с В. М. Лобановым: «Большая разница в летах у меня была с Валентином Александровичем Серовым. Угрюмый, молчаливый человек он был, но незадолго до его смерти мы с ним почему-то сдружились. Частенько он заходил ко мне, о многом мы с ним переговорили. Русский он был художник и по-русски чувствовал! И Москву по-настоящему любил, несмотря на то, что много разъезжал по белу свету» (там же, стр. 233, 234).

[51] Павел Александрович Сведомский (1849—1904) — живописец академического направления. М. В. Нестеров резко отозвался о П. А. Сведомском и его брате, также участвовавшем в росписи Владимирского собора. В своих воспоминаниях Нестеров утверждал, что Прахов сделал «грубую ошибку», пригласив Сведомских и Котарбинского, «людей ни в какой мере такого рода работами не заинтересованных» (Нестеров, стр. 92). Сын А. В. Прахова — Н. А. Прахов — считал, однако, что Нестеров «не раз-

глядел доброе сердце обоих братьев» и «недооценил» их художественный талант (Н. А. Прахов. Страницы прошлого. Киев, 1958, стр. 265).

[52] О Василии Александровиче Котарбинском (1847—1921) Репин в письме к В. В. Стасову от 18 (30) июня 1887 г. так отзывался: «Котарбинский Ваш мне не понравился — полячина; и какой циник и в мыслях и в искусстве». Далее Репин говорил: «Сведомский тоже корчит из себя К. Брюллова, а в сущности подлинная посредственность и циник, еще больше Котарбинского» (Репин. Переписка со Стасовым. Т. 2, стр. 113).

[53] Припорох — применяемый в иконописи или стенных росписях трафарет, при помощи которого наносится контур узора или рисунка.

[54] Второй всероссийский съезд художников, созванный «с целью сближения и совместного обсуждения вопросов национального искусства, правового и материального положения художников», состоялся в декабре 1911 — январе 1912 г. При нем была организована упоминаемая Репиным выставка «Древнерусская иконопись и художественная старина», на которой в многочисленных подлинниках, копиях и фотографиях были представлены характерные произведения разных периодов древнерусского искусства.

[55] Анатолий Иванович Мамонтов (1840—1905) — владелец типографии и книжного магазина в Москве, в течение сорока лет много сделавший в распространении общеобразовательной литературы, брат С. И. Мамонтова. О нем см. Серова, стр. 217, 218.

Гостеприимная семья А. И. Мамонтова, его дети, многочисленные племянники и племянницы — в большинстве сверстники Серова — сыграли самую благотворную роль в жизни художника. В своих воспоминаниях В. С. Серова отмечала, например: «Тошины музыкальные запросы были вполне удовлетворены знакомством с семьей Анатолия Ивановича Мамонтова, в его доме культивировалась камерная музыка, до сей поры <до пятнадцати лет> мало известная моему сыну. Кроме того, что она обогатила его музыкальные знания, она приковала его к «Анатольевичам» (Серова, стр. 96).

По заказу А. И. Мамонтова Серов выполнил ряд иллюстрационных работ (см. след. два прим.).

[56] В 1895 г. по заказу А. И. Мамонтова Серов исполнил две иллюстрации к басням И. А. Крылова: «Лев состарившийся» и «Волк и журавль». В 1895 и 1898 гг. они были воспроизведены на страницах журнала «Детский отдых», издававшегося А. И. Мамонтовым (в № 6 и 10). С тех пор Серов не переставал до конца жизни работать над иллюстрациями к басням Крылова. По словам Дервиза, первоначально Серов думал издать альбом под названием «12 рисунков Серова на басни И. А. Крылова», исполнив их офортом. После нескольких проб (так появились офорты «Волк и журавль», «Щука», «Волк и пастухи», «Пастушонок») Серов, как вспоминает Дервиз, решил, что «офорт суховат». Лаконичный, простой язык басен подсказал Серову манеру исполнения иллюстраций, в которых разработаны только главные действующие лица. Всего Серов иллюстрировал тридцать семь басен Крылова, сделав для каждой несколько вариантов и множество зарисовок. Так, например, есть сведения, что для «Тришкина

кафтана» он исполнил двести двенадцать вариантов (Выставка Серова. Петербург.— «Русские ведомости», 1914, 5 января, №4). Но до последних дней своей жизни художник не прекращал поиски еще более упрощенных форм исполнения иллюстраций к басням Крылова. «Все лето 1911 года,— вспоминал С. С. Мамонтов,— <Серов> посвящает этой работе. Перерисовывает сотни листов. «Хочу добиться, чтобы в рисунке было как можно меньше карандаша»,— говорил он окружающим (<Сергей Мамонтов>. Детский альбом В. А. Серова.— «Русское слово», 1912, 12 января, №9). В одной из газетных заметок, появившихся после смерти Серова, сообщалось: «Он хотел заново сделать рисунки и сам изготовить офорты. Мысль об этой работе его очень увлекала. И лишь за три дня до смерти он заключил с издательскою фирмою И. Н. Кнебеля договор относительно издания иллюстрированных басен» (Похороны В. А. Серова.— «Русские ведомости», 1911, 25 ноября, № 271).

Об иллюстрациях Серова к басням Крылова см. т. 1 настоящего изд., стр. 206, 210.

[57] Репин имеет в виду книгу «Картины из русской природы и быта», изданную А. И. Мамонтовым в 1898 г. в Москве. В этой книге были воспроизведены четыре акварели Серова: «За дровами», «В тундре», «Пашня весной» и «На базаре в Малороссии». Все исследователи творчества Серова связывали появление этих акварелей с указанной книгой (см., например, Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 232). Лишь в последнем издании монографии о Серове И. Э. Грабарь правильно указывает, что эти работы Серов сделал для ежемесячного иллюстрированного журнала «Детский отдых», который в 1895—1899 гг. издавал тот же А. И. Мамонтов. В журнале, кроме Серова, сотрудничали В. и Ап. Васнецовы, Врубель, К. Коровин, Степанов. На страницах журнала было воспроизведено двадцать оригинальных рисунков и акварелей Серова, в том числе и упомянутые четыре акварели («За дровами» под названием «Мужичок с ноготок» в №12 за 1896 г., «В тундре» в №1 за 1897 г., «Пашня весной» в №5 за 1897 г., «На базаре в Малороссии» в № 9 за 1897 г.). Работа Серова в качестве иллюстратора журнала «Детский отдых» до недавнего времени оставалась вне поля зрения искусствоведов.

[58] Упоминаемые кавалькады составляли неотъемлемую часть жизни в Абрамцеве. В своей статье «Репин и семья Мамонтовых» В. С. Мамонтов писал: «У нас в Абрамцеве верховая езда всегда была в большом почете. Отец мой сам ездил очень охотно и имел особого рыжего красавца-жеребца «Лиса», на котором один только и мог ездить. Все гости, желавшие участвовать в этом полезном и веселом занятии, всегда получали в свое распоряжение верховую лошадь» («Художественное наследство». Т. 2, стр. 50). В 1879 г. Репин изобразил одну из таких кавалькад в рисунке-шарже, в котором запечатлел С. И. и С. С. Мамонтовых, А. В. Прахова, Серова и других.

[59] С Николаем Ивановичем Мурашко (1844—1909) Серов был знаком ранее, так как в 1877 г. посещал возглавляемую им Киевскую рисовальную школу (см. т. 1 настоящего изд., письмо 2, стр 47, и прим. 78, стр. 90).

Об этом посещении его Репиным и Серовым Н. И. Мурашко немногословно писал впоследствии в своих воспоминаниях: Серов появился у нас летом. Школа была

закрыта, он воспользовался только ее помещением и пособиями, упражнялся в рисовании с гипсового бюста, чтобы подготовиться для поступления в Академию художеств. В это же время (1880 г.) гостил у нас И. Е. Репин и руководил Серовым» (Воспоминания старого учителя. Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Вып. 1. Киев, 1907, стр. 69).

[60] Для самых близких Серову людей его большое чувство к Ольге Федоровне Трубниковой (1865—1927) не было секретом. Он знал ее с ранних лет, когда она, тринадцатилетняя сирота, была взята на воспитание в семью его родной тетки А. С. Симонович. Уже в первом дошедшем до нас письме Серова к Трубниковой в мае 1883 г. — им тогда обоим было по восемнадцать лет — он со свойственной ему сдержанностью упоминает о том, как трудно ему переносить разлуку: «Тебя хорошо помню и не было, да, кажется, не было дня, чтоб я тебя не припоминал» (Серов. Переписка, стр. 75. — В этом издании письмо ошибочно датировано 1884 г.). Спустя четыре с половиной года — 30 октября 1887 г.— Валентина Семеновна Серова сообщала своей родственнице: «Тоша уехал к Леле и обещал вернуться женатым. Шутка шуткой, а дело может и серьезно повернуться. Что ж? Я буду очень довольна» (Серова, стр. 132). Однако житейская неустроенность Серова и его невесты замедляла осуществление их планов. Прошло еще около года, когда Серов написал следующее: «Леля, милая, я помню тебя и думаю о тебе более чем часто. Леля, мне хочется, чтобы ты была скорее моей. Мама, конечно, все знает и, конечно, довольна очень, она говорила, что если бы я полюбил и женился на другой, ей было бы это совершенно непонятно. Все вообще очень мило относятся к нашей затее» (Серов. Переписка, стр. 119). В те же дни его навестил К. А. Коровин, потом зашедший к Поленовым. Об этом посещении в письмах Поленовых имеется следующее упоминание: «Сейчас вернулся Коровин... В восторге от Серова лично, ужасно ему понравилось его настроение как жениха. Он уже объявил, женится скоро и едет в Киев работать в соборе» (Поленовы, стр. 400). Спустя четыре месяца с небольшим — 29 января 1889 г.— состоялась свадьба Серова и Трубниковой. Об этом знаменательном событии в жизни Серова см. т. 1 настоящего изд., стр. 167, и прим. 9, стр. 176, а также письма 7, 8, стр. 256, 257.

Ольга Федоровна внесла в жизнь Серова все, что ему было необходимо для плодотворного творчества. Недаром незадолго до смерти, 1 февраля 1911 г., Серов писал жене с глубокой признательностью: «Спасибо <...> за 22-х летнее доброе сожительство» (Серов. Переписка, стр. 183). А что значил для нее Валентин Александрович, видно из ее письма к М. С. Цетлин от 24 декабря 1911 г., то есть около месяца спустя после его смерти: «Я до сих пор не могу опомниться, так все это быстро произошло! Такую чувствую пустоту, такое одиночество, несмотря на то, что у меня шесть человек детей. Сейчас мне их жаль, но они не радуют меня. Так скучно, так скучно без него и не мне одной, а многим, многим. Я привыкла к его частому отсутствию, и мне все кажется вот, вот он сейчас приедет — да, больше встречать его не придется. Может быть, со временем войду опять в жизнь, а пока меня решительно ничего не интересует, все как-то делаю через силу, одно только мне приятно — к нему ездить на могилку, несмотря на то, что на душе еще более жутко и тяжко делается от сознания, что он здесь, около тебя

и ты не можешь его видеть, говорить с ним. Да и надо стараться быть здоровой, продолжать жить, вот это слово «надо» — ужасно!» (не издано; собрание М. С. Цетлин, Нью-Йорк).

Известны двенадцать портретов Ольги Федоровны, исполненных в разное время Серовым.

[61] Здесь Репин неточен. На третье предложение Академии художеств стать преподавателем Высшего художественного училища, сделанное в 1907 г., Серов дал согласие при условии выполнения некоторых требований. Однако Академия, приведя необоснованные доводы, требования не удовлетворила. Так Серову и не пришлось заняться педагогической деятельностью в стенах академического училища. Подробнее см. т. 1 настоящего изд., стр. 406, 407, и прим. 41, стр. 463.

[62] Туманная формулировка, к которой прибег Репин, объясняя по-своему выход Серова из Академии, касается событий 9 января 1905 г. В упоминаемом Репиным письме потрясенный Серов искал у своего бывшего учителя помощи и совета: «То, что пришлось видеть мне из окон Академии художеств 9 января, не забуду никогда — сдержанная, величественная безоружная толпа, идущая навстречу кавалерийским атакам и ружейному прицелу — зрелище ужасное. То, что пришлось услышать после, было еще невероятнее по своему ужасу. Ужели же если государь не пожелал выйти к рабочим и принять от них просьбу, то это означало их избиение? Кем же предрешено это избиение? Никому и ничем не смыть этого пятна. Как главнокомандующий петербургскими войсками, в этой безвинной крови повинен и президент Академии художеств — одного из высших институтов России. Не знаю, в этом сопоставлении есть что-то поистине чудовищное — не знаешь, куда деваться. Невольное чувство просто уйти — выйти из членов Академии, но выходить одному не имеет значения. Что означает закрытие занятий в Академии с 17 января,— быть может, что-либо уже предпринято в этом смысле или это забастовка учащихся? Мне кажется, что если бы такое имя, как Ваше, его не заменишь другим, подкрепленное другими какими-либо заявлениями или выходом из членов Академии, могло бы сделать многое. Ответьте мне, прошу Вас, Илья Ефимович, на мое глупое письмо. С своей стороны готов выходить хоть отовсюду (кажется, это единственное право российского обывателя)» (письмо от 20 января 1905 г.— Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 230, 231). Как видно из этого письма, именно политические мотивы, а не «безразличное отношение» Академии «к своей автономной традиции», заставили Серова отказаться от звания действительного члена Академии (см. т. 1 настоящего изд., стр. 187, 188—191, и прим. 7, стр. 195, а также письмо 9, стр. 418).

В. В. Стасов, которому по его просьбе жена Репина переслала это письмо Серова, ознакомился с ним «с глубоким восхищением». Узнав из газет о последовавшем выходе Серова из Академии, Стасов признавался 25 марта 1905 г. Серову, что это он воспринял «еще с большим восхищением». И далее: «Великая Вам честь и слава за Ваше гордое, смелое, глубокое и непобедимое чувство правды, и за Ваше омерзение к преступному и отвратительному. Честь и слава Вам. Ваше отечество должно гордиться Вами, и, конечно, с удивлением и несравненным почитанием передаст Ваше имя потомству. Дай бог, письмо поступило, навеки, в нашу библиотеку, как в несокрушимую гавань. Такие вели-

кие документы не должны никогда погибать. Их надо хранить в золоте и бриллиантах!» (Н. И. Соколова. В. А. Серов. К вопросу о традициях и новаторстве.— Сборник «Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 167).

[63] В письме к вице-президенту Академии художеств графу И. И. Толстому В. М. Васнецов так излагал в октябре 1905 г. обстоятельства, побудившие его выйти из состава действительных членов Академии: «Выставка моих картин в залах Академии устраивалась, с разрешения совета и собрания Академии, на срок от 15 сентября по 25 октября, но по случаю насильственного вторжения г. г. учеников в залы, занимаемые моей выставкой, для устройства своих сходок и так называемых митингов, выставка закрыта 15 октября — на 10 дней ранее установленного срока — во избежание всяких нежелательных для всех сторон конфликтов. Насильственными своими действиями г. г. ученики доказали, во 1-х,— полное неуважение к свободе и правам личности, а во 2-х,— что на мой взгляд еще прискорбнее,— полное и совершенное неуважение к свободному искусству, которое уже не составляет, очевидно, их главнейшей жизненной задачи и цели пребывания их в Академии. Не предъявляя никому никаких обвинений по поводу такого печального положения дела, ввиду общего ненормального духовного состояния нашего, так называемого, образованного общества и шаткости в нем нравственных основ, я, тем не менее, не предвижу возможности в скором будущем, чтобы учащаяся русская молодежь и ее руководители поняли наконец и, по внутреннему убеждению, подчинились единственному здравому принципу,— что все их учебные заведения предназначены только для науки и обучения, а никак не для занятий «политикой», которая должна быть совершенно выведена из стен университетов, академий и прочих учебных заведений. Так как Академия художеств есть высшее учреждение, предназначенное для развития и совершенствования искусства в России, и так как, при современном духовном состоянии общества и учащихся, она, очевидно, не может отвечать своему прямому назначению, то я считаю напрасным именоваться членом учреждения, утратившего свой живой смысл» (Журналы имп. Академии художеств в 1905 г. СПб., 1906, стр. 80). Это заявление было заслушано 28 ноября 1905 г. на собрании Академии, которое «единогласно выразило сожаление по поводу принятого В. М. Васнецовым решения» (там же, стр. 81).

[64] Репин упоминает о темпере «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?». Из его слов можно заключить, что в этом произведении Серов запечатлел события 9 января 1905 г. Такое же мнение установилось и в искусствоведческой литературе, касающейся творчества художника в эпоху первой русской революции. Да и сам Серов в письме к В. В. Матэ от 31 декабря 1910 г. назвал эту темперу «картинкой «9-е января» (Серов. Переписка, стр. 299). Между тем ряд обстоятельств говорит о том, что на самом деле в картине художник изобразил разгон демонстрации в Москве близ Училища живописи в октябре 1905 г. Вот соображения, которые склоняют к такому заключению. Как известно, шествие к царю 9 января 1905 г. проходило с хоругвями и царскими портретами. В «Солдатушках» же в правой стороне картины реет красный флаг. Эта «важная деталь», как справедливо отмечает Э. П. Гомберг-Вержбинская, отсутствует в зарисовках Серова с натуры (Э. П. Гомберг-Вержбинская. Русское искусство и

революция 1905 года. Л., 1960, стр. 80). Таким образом, красный флаг своим появлением в «Солдатушках» обязан более поздним событиям. Далее. Революционная настроенность художника наиболее заметно обнаруживается в его творчестве в конце 1905 г. В это время он написал эскиз «Похороны Баумана», акварель на тему о Декабрьском вооруженном восстании в Москве — «14 декабря 1905 года. Сумский полк». По-видимому, тогда же Серов исполнил эскиз «Разгон казаками демонстрантов в 1905 году» (поступил в ГТГ в 1960 г.). При том внимании, которое оказывали окружающие ко всему, что делал художник, первое упоминание о «Солдатушках» встречается только в письме А. Н. Бенуа от 21 ноября (4 декабря) 1905 г. (Серов. Переписка, стр. 359). Очевидно, это свое произведение Серов написал специально для журнала «Жупел», в первом номере которого, а он вышел в конце ноября 1905 г., «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава» были воспроизведены.

Впоследствии Серов подарил картину А. М. Горькому; ныне она находится в ГРМ.

Говоря в своих воспоминаниях лишь об одних «Солдатушках» как произведении Серова, связанном с 1905 г., Репин невольно ограничивает количество откликов на революционные события в творчестве Серова. Между тем, помимо упомянутых выше работ, Серов исполнил также три карикатуры на членов царской семьи: «Виды на урожай», «После усмирения», «М. Ф. Романова на придворной сцене».

[65] Анна Семеновна Голубкина (1864—1927) — скульптор, в 1890—1893 гг. занималась в Училище живописи, вначале на живописном отделении, потом на скульптурном, в 1894 г. — в Академии художеств, в 1895 г. — в студии Ф. Коларосси в Париже, в 1897 г. — у Огюста Родена.

Овладение мастерством скульптора для Голубкиной было сопряжено с большими материальными лишениями. Да и дарование ее долгое время не получало заслуженного признания. В этой связи интересен следующий малоизвестный факт, который сообщает в своих воспоминаниях меценатка и любительница искусства княгиня М. К. Тенишева: «Вскоре после возвращения А. Н. Бенуа из Петербурга, с похорон отца, он стал мне рассказывать о какой-то молодой, талантливой скульпторше из крестьянок, очень нуждающейся и подающей блестящие надежды, начал меня уговаривать взять ее на свое попечение, дать ей средства окончить свое художественное образование, говоря, что я этим не только сделаю ее, но и свою славу» (М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Париж, 1933, стр. 196). Тенишева не прислушалась к словам Бенуа и ничего не сделала для облегчения участи Голубкиной. Об этом, правда, позднее она очень сожалела. Приблизительно в то же время, когда Бенуа говорил с Тенишевой о Голубкиной, о ней хорошо отозвался К. А. Сомов.

Он писал Е. Н. Званцевой 10 апреля 1899 г.: «На днях я познакомился гораздо ближе чем прежде с Голубкиной, был у нее в мастерской, и она мне чрезвычайно понравилась; приятно видеть человека внутренне чем-то горящего; все, что она говорит, хотя подчас и наивно и слишком иногда элементарно, всегда интересно и оригинально в ее простонародном цветистом языке. И сама она с ее несуразной фигурой, жестами, костюмом, запачканным глиной, вызывает сочувствие. Недаром ее так много любят» (не издано; ЦГАЛИ).

В 1905 г. Голубкина одна из первых в России создала скульптурный портрет Карла Маркса. Она является автором многих талантливых произведений, среди них особенно выделяются те, в которых она стремилась отразить идеи социального освобождения народа: «Раб», «Идущий человек», «Рабочий». Голубкина была активным участником первой русской революции. В 1907 г. за распространение прокламаций РСДРП Голубкину арестовали, предали суду и приговорили к тюремному заключению.

Перу Голубкиной принадлежит вышедшая в 1923 г. книга «Несколько слов о ремесле скульптора». С. Т. Коненков высоко отозвался о ней: «Прямо скажу, название не ахти какое привлекательное. Но книга интересная. Автор легко и просто, со знанием дела ведет разговор об искусстве, помогая глубже понять красоту его и могучую силу воздействия» («Известия», 1960, 10 декабря, № 293).

В единственном дошедшем до нас письме Голубкиной к Серову — оно датируется январем — февралем 1910 г.— имеются строки, в которых она заявляет о своем уважении к нему «как художнику (неподдельному, настоящему) и настоящему, неподдельному порядочному человеку» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Об отношении Серова к Голубкиной имеются отрывочные данные, которые, однако, показывают, какое большое уважение он питал к ней. Так, в 1900 г. Валентин Александрович пригласил Голубкину принять участие в выставке «Мира искусства» (Серов. Переписка, стр. 306.— В этом издании письмо ошибочно отнесено к 1901 г., но оно поддается точной датировке: 29 ноября 1900 г.). В 1905 г. Серов хлопотал о том, чтобы совет Третьяковской галереи приобрел некоторые ее произведения (Протокол заседания совета от 8—9 декабря 1905 г.— «Известия Московской Городской думы», 1906, январь, стр. 30). Художник, по словам М. В. Нестерова, хотел ее писать, но Голубкина два раза отказала (С. Н. Дурылин. Нестеров-портретист. М.— Л., 1949, стр. 119). И наконец первое место среди этих свидетельств занимает признание самого Серова: «Голубкина одна из настоящих скульпторов в России» (Серов. Переписка, стр 377.— В этом издании письмо помечено декабрем 1908 г., но оно написано между 26 января и 4 февраля 1909 г.).

[66] Ходатайство Голубкиной о занятиях в училище было «попечителем училища признано незаслуживающим уважения» (письмо управляющего канцелярией московского генерал-губернатора от 16 декабря 1908 г. дирекции училища.— Не издано; ЦГАЛИ). Причиной отказа была «неблагонадежность» Голубкиной, незадолго до того подвергшейся аресту и суду за революционную деятельность. По уставу училища его попечителем являлся московский генерал-губернатор. Таковым в ту пору был генерал-лейтенант Сергей Константинович Гершельман (1854—1910), командующий войсками Московского военного округа. Как сообщала одна реакционная газета, Гершельман «решительно боролся с революцией и был вынужден применять строгие меры» («Новое время», 1910, 18 ноября, № 12460). О том, что «крут гершельмановский нрав», писали и газеты либерального направления («Киевская мысль», 1909, 9 января, № 9). Убийственную характеристику этой ограниченной посредственности дал директор императорских театров В. А. Теляковский. Вот его дневниковая запись, сделанная 18 октября 1909 г.: Гершельман «благодаря его узкому уму и близорукости» за «короткое время навредил немало» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Там же, излагая свой разговор с ним, во

время которого Гершельман заявил, что «Ибсен плохой драматург», Теляковский, видавший всякое за время своей длительной службы, не удерживается и замечает: «Бедная Россия! В каких часто руках находится судьба ее просвещения» (запись от 1 августа 1907 г.— Не издано; там же). После генерал-губернаторства в Москве Гершельман в марте 1909 г. был назначен командующим войсками Виленского военного округа.

[67] То, что Репин рассказал о выступлении Серова в защиту Голубкиной и об его уходе из училища, является в основном верным. Некоторые современники — В. С. Мамонтов, И. Я. Гинцбург, С. Д. Милорадович — по-иному, чем Репин, и каждый по-своему излагали отказ Серова от преподавания в училище (см. т. 1 настоящего изд., стр. 147, 202; т. 2 настоящего изд., стр. 87).

Это решение Серова взволновало художественные круги и в первую очередь преподавательский и учащийся состав училища. К. Коровин, А. Васнецов, Архипов, Корин, Малютин, Волнухин, Степанов, Пастернак, Иванов, Бакшеев, Милорадович и другие 4 февраля 1909 г. обратились к Серову с письмом, в котором призывали остаться в училище. В письме, в частности, были такие строки: «Заявление Ваше о том, что вы решили покинуть Училище, произвело на всех нас удручающее впечатление. Вам хорошо известно, насколько мы дорожим Вашим присутствием среди нас, и насколько оно важно для Училища» (Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 146). На следующий день, 5 февраля 1909 г., С. Иванов, Пастернак, А. Васнецов, Степанов, Архипов, К. Коровин вновь направили письмо Серову, убеждая его пересмотреть свое решение (не издано; ЦГАЛИ). Серов оставался непреклонным. «Спасибо за выраженное Вами желание видеть меня в Вашей среде. Но менять своего решения я не могу»,— отвечал он 9 февраля 1909 г. своим бывшим коллегам (Н. Дмитриева. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, стр. 146).

Весть о решении Серова посеяла большое смятение среди учащихся. Сто сорок человек, в их числе И. Ефимов, А. Куприн, И. Машков, А. и С. Герасимовы писали в те дни Серову: «До нас дошли слухи о возможности Вашего ухода из Школы. Боимся допустить мысль об этом, так как в лице Вас мы теряем незаменимого руководителя. Обращаемся к Вам, дорогой профессор, с просьбой не оставлять нашей Школы и рассеять наши сомнения по поводу этих слухов» (Серов. Переписка, стр. 378.— В этом издании письмо неправильно датируется декабрем 1908 — январем 1909 г. На самом деле оно относится к началу февраля 1909 г.). Ни это, ни другие обращения учащихся к Серову не возымели действия.

Выступление Серова в защиту Голубкиной и последовавший за этим его уход из училища поразительно напоминает то, что было им сделано ранее, в 1905 г., когда он вышел из состава действительных членов Академии художеств. И там и здесь свое решение Серов мотивировал невозможностью заниматься любимым искусством, когда его судьбы вершат чуждые искусству люди, принадлежавшие к бюрократической элите самодержавия: в одном случае великий князь Владимир Александрович, в другом — С. К. Гершельман, московский генерал-губернатор. Естественно, что подобная позиция Серова нашла отклик и поддержку в прогрессивно настроенных кругах, а его поступок стал событием в культурной и общественной жизни. Петербургская газета «Речь» по

этому поводу замечала: «...вот известие, которое естественно было бы читать совершенно наоборот, т. е. что администрация Училища уходит вследствие недоразумений с проф. Серовым. Так очевидна незаменимость для Училища потери знаменитого талантливого художника и, может быть, единственного ныне профессора и так очевидна абсурдность положения вещей, при котором возможна такая потеря <...> Ясно, что в интересах дела, в интересах искусства не должно быть самой почвы для подобных недоразумений, а для этого совершенно необходимо, чтобы дело искусства всецело и бесконтрольно было вверено, наконец, тем, кто только и может им ведать,— «генералам искусства», а не генералам бюрократии» (А. Ростиславов. Уход Серова.— «Речь», 1909, 19 февраля, № 48). Последствия ухода Серова из училища одна московская газета резюмировала следующим образом: «Художник В. А. Серов одержал крупную моральную победу, выступив из состава преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества. Благодаря шуму, поднявшемуся вокруг его ухода, устав Училища пересматривается в Академии художеств, и есть основание полагать, что пункт о попечителе Училища будет изменен в том смысле, как это желал В. А. Серов, чтобы должность попечителя не была обязательно присвоена московскому генерал-губернатору, но чтобы Совет мог самостоятельно избирать на эту должность лицо, имеющее вес и значение в мире искусства» (Училище живописи.— «Руль», 1909, 31 марта, № 165).

Для администрации училища история с уходом Серова долгое время была чрезвычайно неприятна, и когда появились в печати воспоминания Репина о Серове, руководство училища попыталось снять с себя ответственность за эту историю (см. т. 1 настоящего изд., письмо 36, стр. 57, и прим. 127, стр. 106).

В сентябре 1909 г. совет преподавателей училища единогласно вновь предложил Серову должность преподавателя портретно-жанрового класса, но он не согласился (не издано; ЦГАЛИ). Однако дела этого учебного заведения, забота и тревога о подрастающем поколении продолжали беспокоить Серова и в дальнейшем. См., например, открытое письмо Серова ученикам портретной мастерской Училища живописи, ваяния и зодчества (Серов. Переписка, стр. 380, 381).

[68] Репин приводит неточно (по-видимому, по памяти) строки из книги Д. Г. Льюиса «Жизнь Иоганна Вольфганга Гете»: «И не по одной только гениальности велик Гете <...> он жил еще лучше, чем писал. Его жизнь, несмотря на все омрачающие ее слабости и заблуждения, запечатлена величием души, к которому нельзя оставаться равнодушным» (СПб., 1867, стр. 4).

[69] Репин имеет в виду помощь, оказанную русскими моряками населению итальянского города Мессина во время сильнейшего землетрясения в конце декабря 1908 г. Героическое поведение русских моряков поразило мировую общественность. Рассказы очевидцев, спасенных русскими матросами от гибели во время катастрофы, собраны в книге: М. Горький и В. Мейер. Землетрясение в Калабрии и Сицилии. СПб., 1909.

[70] Федор Юрьевич Ромодановский (ум. в 1717 г.) — ближайший сподвижник Петра I, «князь-кесарь, обладавший высшей юрисдикцией по делам гражданским и уголовным» (Русский биографический словарь. Т. «Ро-Ря». СПб., 1918, стб. 130). Уезжая за границу, Петр передавал Ромодановскому всю полноту власти в государстве.

[71] В изданиях книги «Далекое близкое» на этом кончаются репинские воспоминания о Серове, последующий же отрывок приводится в примечаниях.

Составители настоящего двухтомника сочли целесообразным заключительный отрывок присоединить непосредственно к тексту воспоминаний, как это было сделано самим автором в рукописи и при первоначальной публикации в журнале «Нива» («Ежемесячные литературные и популярно-научные приложения»), 1912, № 11, 12.

[72] Алексей Евгеньевич Львов, князь (1850—?) — гофмейстер. Юрист по образованию, он долгое время — в 1874—1892 гг.— служил в министерстве юстиции, где последняя его должность — товарищ прокурора Тульского окружного суда. В 1892 г. Львов стал секретарем Московского художественного общества, в 1894 г.— инспектором Училища живописи, а в 1896 г.— его директором.

По словам двоюродной сестры Валентина Александровича, Львов «очень любил Серова. Не только ценил, но любил искренно» (Симонович-Ефимова, стр. 105). Это отчасти видно из появившегося в печати отклика Львова на кончину художника: «Смерть Серова — удар не только для Училища, но и для всего художественного мира. Каков покойный художник был как преподаватель? Мне всегда казалось, что преподавание было ему не по душе. От преподавательской деятельности он как-то сторонился. Прошло целых четыре года убеждений и уговоров, пока, наконец, он согласился с моим предложением войти в Училище преподавателем. Но, взявшись за дело, он относился к нему с редкой горячностью» («Раннее утро», 1911, 23 ноября, № 269).

Согласно воспоминаниям С. Д. Милорадовича, Серов недолюбливал Львова как человека и как директора (см. т. 2 настоящего изд., стр. 86, 87).

[73] Эта встреча Репина и Серова, как видно из дальнейшего, произошла до открытия Всемирной выставки в Риме, то есть до середины мая 1911 г.

[74] Гавриил Никитич Горелов (1880—1966) — живописец, в 1903—1911 гг.— ученик Академии художеств (мастерская Репина), впоследствии — заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР.

Картина, о которой упоминает Репин,— «Осмеяние трупа Ивана Милославского» — была закончена в 1910 г. За нее Горелов получил первую премию по исторической живописи в Обществе поощрения художеств (см. след. прим.).

[75] Послом в Италии в то время был князь Николай Сергеевич Долгоруков (1840—1913). По словам современника, он был «умен, энергичен, образован, честолюбив, независим по положению» (Дневник государственного секретаря А. А. Половцева. Т. 1. М., 1966, стр. 328). За две-три недели до появления в печати воспоминаний о Серове Репин в своей статье «Об Александре Бенуа, Обере и о прочих» («Биржевые ведомости», 1911, 19 декабря, № 12644) уже касался случая с картиной Горелова на Международной выставке в Риме. Подробное изложение этого случая и рассказ о дальнейшей судьбе картины Горелова см. в статье: Ник. Брешко-Брешковский. Картина без права жительства и счастливые картины.— «Биржевые ведомости», 1914, 17 февраля, № 14009. Впервые картина Горелова стала широко известна в России после свержения самодержавия, когда журнал «Нива» в 1917 г. в № 44 поместил ее репродукцию.

[76] Об этой статье И. Е. Репина см. т. 1 настоящего изд., письмо 34, стр. 56, и прим. 124, стр. 105.

[77] Рассказывая в своих воспоминаниях о приезде осенью 1874 г. в Париж, В. С. Серова сообщает, что с самой первой встречи Репин «все свое внимание обратил на Тошины рисунки». И далее она пишет: «Главное — отношение Ильи Ефимовича к ребенку-художнику было самое идеальное; он нашел надлежащий тон — заставил себя уважать и сам уважал мальчика. Быстро развернулись способности ученика. Теперь не только коровки и лошадки красовались в альбомчиках; стали появляться портретики, поразительно верно схваченные; также попытки, хотя робкие, неумелые, копировать с репинских картин; появлялись целые сценки из жизни животных. Это были уже смелые, правдивые воспроизведения природы» (Серова, стр. 74, 75). Занятия Репина с мальчиком Серовым продолжались, по-видимому, до лета 1875 г., когда Серова и ее сын вернулись в Россию.

[78] Спустя более тридцати лет Мурашко так вспоминал о Серове как своем ученике: «Серов попал к нам в школу, будучи лет 13-ти приблизительно, и у нас производил впечатление очень солидного и серьезного мальчика, но в своем заведении, где он получал научное образование, это был, говорят, неудержимый шалун, для которого карцер не представлял ничего особенного; часто он из карцера мог очутиться где-либо на крыше. У нас его, пожалуй, можно было упрекнуть, что он очень уж скоро справлялся со своим уроком, по выполнении которого у него по всему рисунку появлялись в самых бешеных позах лошади. Но он не долго у нас был» (Воспоминания старого учителя. Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Вып. 1. Киев, 1907, стр. 69). Занятия Серова в Киевской рисовальной школе продолжались, по-видимому, до осени 1878 г., когда Серовы переехали в Москву. С. П. Яремич, близко знавший Серова в 900-х годах, утверждает, что «к этой школе и к ее заведующему у Серова сложилось отрицательное отношение <...> Серов вспоминал о времени своего пребывания в Киевской школе с неохотой и с нескрываемой иронией» (С. П. Яремич. Серов. Рисунки. Л., 1936, стр. 11).

[79] Об этом, интересовавшем Стасова деле, которое Репин намеревался поручить исполнить А. Васнецову и Серову, см. т. 2 настоящего изд., стр. 373, прим. 5, стр. 380.

[80] Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856—1933) — живописец, в 900-х гг. одновременно с Серовым преподавал в Училище живописи. А. Васнецов участвовал в первых трех выставках «Мира искусства» и, как вспоминает П. П. Перцов, иногда бывал на собраниях мирискусников (П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. М.— Л., 1933, стр. 297). Впоследствии А. Васнецов был одним из организаторов «Союза русских художников» и его активнейшим членом.

[81] Вячеслав Григорьевич Шварц (1838—1869) — исторический живописец.

В воспоминаниях Репина имеется следующая запись, относящаяся к заказу пятнадцатилетнему Серову копии картины Шварца «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме»: «Да, искусство только и вечно и драгоценно любовью художника. Вот, например, по заказу Д. В. Стасова, Серов, еще будучи мальчиком, скопировал у меня в Москве «Патриарха Никона» В. Г. Шварца, и эта копия исполнена лучше оригинала, потому что

Серов любил искусство больше, чем Шварц, и кисть его более художественна» (Репин. Далекое близкое, стр. 238). Мать Серова вспоминала, что, исполнив этот заказ, ее сын «обратил на себя серьезное внимание знатоков; копия удалась ему вполне» (Серова, стр. 96).

[82] Знакомство Серова с М. А. Врубелем (1856—1910), произошедшее в 1880 г., когда оба держали вступительный экзамен в Академию художеств, перешло несколько позже, когда они в 1882 г. стали учениками мастерской П. П. Чистякова, в теснейшую дружбу, продолжавшуюся до самой смерти Врубеля (см. т. 1 настоящего изд., прим. 56, стр. 141, и Серова, стр. 227, 228).

[83] П. М. Третьяков отклонил предложение Репина: «Копию заказать Серову не подойдет, нужно Вашу собственную работу»,— писал он художнику 9 января 1886 года. (Репин. Переписка с Третьяковым, стр. 111).

[84] Василий Силович Кривенко (1854—1928) — журналист, в то время, когда к нему обратился с письмом Репин, он был заведующим канцелярией министерства императорского двора, в ведении которого находились казенные театры.

[85] В. С. Кривенко ничего не сделал по письму Репина. Впервые портрет А. Н. Серова широкая публика увидела на XVIII передвижной выставке в 1890 г. Это произведение молодого художника вызвало многочисленные отклики (см. т. 2 настоящего изд., стр. 374, 375, и Серова, стр. 179—183).

При жизни Серова портрет композитора находился в семье художника и лишь после его смерти был приобретен Русским музеем.

[86] Владимир Григорьевич Чертков (1851—1936) — близкий друг Л. Н. Толстого, один из основателей и руководителей издательства «Посредник».

[87] В то время Репин неоднократно побуждал своих знакомых и, в частности, литератора А. В. Жиркевича «участвовать в изданиях для народа, в «Посреднике» (запись в дневнике А. В. Жиркевича от 12 марта 1890 г.— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 145). Сам Репин сделал несколько иллюстраций, но от постоянного сотрудничества в «Посреднике» отказался.

[88] Татьяна Львовна Толстая (1864—1950), в замужестве Сухотина,— старшая дочь Л. Н. Толстого.

[89] Изабелла Флоренс Гепгуд (1850—1928) — американка, известна своей деятельностью в области культуры.

[90] Михаил Михайлович Панов — известный московский фотограф, особенно славившийся тогда художественным исполнением портретов. Его хорошо знали в среде художников. В 80-х гг. он исполнил групповой портрет членов Товарищества передвижников.

[91] О портрете С. А. Толстой см. т. 2 настоящего изд., стр. 255—258.

[92] Эти строки о Серове вызваны следующим сообщением Т. Л. Толстой Репину от 15 апреля 1892 г.: «Серов приходит каждый день писать мама, и дело идет хорошо. Я

думаю, дней через пять портрет будет кончен и будет хорош, если он ничего не испортит» (И. Е Репин. Переписка с Л. Н. Толстым и его семьей. Т. 1. М.—Л., 1949, стр. 123).

См. т. 1 настоящего изд., письмо 12, стр. 50.

[93] Никаких указаний на то, что Т. Л. Толстая последовала этому пожеланию Репина, не обнаружено.

[94] Это высказывание Репина о Серове вызвано тем, что художник, по мнению семьи Толстого, якобы испортил портрет Софьи Андреевны (см. т. 2 настоящего изд., стр. 257).

[95] Иван Иосифович Аванцо (?—1900) — комиссионер и торговец художественными принадлежностями и произведениями искусства.

[96] Московское общество любителей художеств обратилось к Репину с просьбой уступить портрет П. М. Третьякова, который он исполнил в 1883 г.

[97] Такого заказа Серову не последовало.

[98] Константин Васильевич Рукавишников (1848—1915) тогда был городским головой Москвы, «один из самых крупных и серьезных благотворителей» («Заря», 1915, № 47, 6 декабря, стр. 6), им и его семьей были учреждены Рукавишниковский приют для малолетних преступников и ремесленная школа.

[99] Речь идет о копии с изображения Николая II на картине Репина «Бракосочетание наследника Николая Александровича». Работа была исполнена С. В. Максимовым по заказу Московской городской думы.

[100] Это известие Репин сообщал с большим удовлетворением, так как именно он вместе с В. В. Матэ и П. П. Чистяковым возбудил вопрос о присвоении упомянутым художникам звания академика. Такое признание со стороны Академии для Серова имело особое значение, ведь в свое время он был из нее отчислен и не имел даже звания художника. И все же так была сильна его антипатия к Академии, что, по словам В. Д. Дервиза, он принял звание академика «не без колебания».

О том, что приходилось претерпевать недипломированным художникам, говорил впоследствии Репин на Втором всероссийском съезде художников в 1912 г. Предложив давать звание художника не только после окончания соответствующего учебного заведения, но и по работам на выставках, он так это обосновывал: «...существует странность, как то, что всем известные художники Серов, Васнецов, Суриков и другие — художники без звания, то есть они не в праве называться художниками, так как не кончили Высшего художественного училища <...> Звание художника получает только окончивший курс, потом представляется всем другим, не бывшим в Академии, получить звание академиста, которое гораздо выше, чем звание художника. Это понятно, если имя художника установится рядом работ и он получит большую известность, но это ужасно трудно. Я давно наблюдаю художественную жизнь, прежде художественный труд ценился очень дешево и он был не тем, что теперь <...> Обыкновенно побьется, побьется человек от 17 до 25 лет, когда он горит, когда из-за искусства готов нищенствовать, и вот, наконец, сделает картинку, но это стоит такого труда, оплачивается так ничтожно, что,

конечно, он должен приискивать другие средства, и, когда он напишет картинку, для другой у него уже не хватает сил. И если силы не гигантские, то художник, добившись звания, уже навсегда бросает искусство, потому что у него не хватает энергии и он не может работать на свой счет три года. Словом, сил не хватало и он куда-нибудь пристраивался или шел служить в какой-нибудь департамент» (Труды II Всероссийского съезда художников. Т. 3. Пб., 1914, стр. 105, 106).

Присвоение звания академика вызвало следующее суждение одного московского рецензента о живописи Серова, якобы имевшего «общую манеру» с К. А. Коровиным: «Оба они, словно сговорились, придумали такой нехитрый фокус для писания портретов: дурно ли, хорошо ли, как удастся, они выпишут эскиз, но прежде всего лицо, особенно подчеркнув, иногда в явное противоречие с натурой, глаза; затем, зажмурясь, мажут волосы на голове, на счастье кладут широкие пятна для изображения покрытых той или другой материей плечей, рук и стана, причем для выражения кисти рук считается обыкновенно достаточным два или три пальца, сделанных приблизительными мазками, остальные пальцы предполагаются запутавшимися в складках платья,— и портреты готовы. Окончив эту быструю работу машистых и талантливых мазков, остается обмыть и вытереть палитру: подливается немного масла и большой плоской кистью мешаются все вместе оставшиеся на палитре краски, чтобы этим месивом затереть белое полотно вокруг фигуры,— это даст глубокий и воздушный фон. Смейтесь, не смейтесь, а фокус удался: лицо выступает из рамы и кажется даже хорошо написанным, ибо все остальное, вокруг и около, уже совсем никак не написано. Тут между прочим делает свое дело и другое, как мне кажется, также «заранее обдуманное»: такая живопись мало дает сейчас, но она все обещает в будущем... Зритель доволен, он отходит с надеждой. Однако, думается мне и так: все обещать, и только обещать... «А годы проходят, все лучшие годы»... В особенности пора перестать обещать ввиду некоторых обстоятельств, неожиданно превзошедших в самое последнее время. Едва ли мне не первому приходится заявить печатно об этой интересной новости. До сих пор я еще нигде не читал этого, хотя уже более недели тому назад узнал эту новость из весьма компетентного источника. Императорская С.-Петербургская Академия художеств, на основании своего нового устава, по сделанным представлениям, признала удостоенными звания академика нижеследующих молодых наших художников: А. Е. Архипова, Н. А. Касаткина, Н. Н. Дубовского, И. И. Левитана и В. А. Серова. Ввиду этого, мне думается, что теперь и публика, и художественная критика уже вправе предъявлять к поименованным художникам более строгие требования. Академику уже вовсе не свойственно только «обещать», согласно присвоенному ему званию он обязан теперь же давать нечто определенное и положительное» (А. С. <А. А. Соколов>. XXVI выставка картин товарищества «передвижников».— «Московский листок», 1898, 20 апреля, № 109).

Несмотря на то что звание академика давало определенные права и преимущества — его присвоение означало получение чина коллежского советника,— Серов отнюдь не дорожил им. Когда в 1900 г. просьба Серова об устройстве в стенах Академии художеств выставки «Мира искусства» встретила противодействие некоторых ее членов, Серов писал 1 декабря 1900 г. А. Н. Бенуа: «Черт возьми, ведь можно им бросить назад

и чин академика, коли на то пошло» (Серов. Переписка, стр. 279.— Отдельные листки этого письма Серова, видимо, поступили в ГРМ в разрозненном виде. Составитель издания — Серов. Переписка — ошибочно присоединил окончание письма, в котором приводятся упомянутые слова Серова, к другому его письму, недатированному и адресованному тому же Бенуа. Это недатированное письмо ошибочно помещено среди писем 1900 г., на самом же деле оно относится ко второй половине ноября 1904 г.; при сличении и анализе содержания отколовшегося окончания письма с письмом к Бенуа от 1 декабря 1900 г.— Серов. Переписка, стр. 276—278 — оказалось, что они составляют одно целое).

Звание академика Серов сохранил до конца жизни.

[101] Картину «Волы» Серов написал в 1885 г. в имении художника Н. Д. Кузнецова, близ Одессы. Впоследствии Серов признавался И. Э. Грабарю: «Ведь вот поди ты: дрянь, так,— картинка с конфетной коробки, желтая, склизкая, фальшивая — смотреть тошно. А когда-то доставила много радости — первая вещь, за живопись которой мне не очень было стыдно. Потел я над ней без конца, чуть не целый месяц, должно быть половину октября и почти весь ноябрь. Мерз на жестоком холоде, но не пропускал ни одного дня,— мусолил и мусолил без конца, потому что казалось, что в первый раз что-то такое в живописи словно стало разъясниваться» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 70).

В своих воспоминаниях о пребывании Серова у него в деревне Н. Д. Кузнецов писал: «Познакомился я с Серовым у С. И. Мамонтова, где я проживал. Он мне очень понравился, и я его пригласил к себе в деревню. Тогда Серов был еще мальчиком или таким казался. Пробыл у нас почти месяц. Его очень у нас полюбили, и жена за ним ухаживала, как за ребенком. Его у нас называли «маленький панычик». Волов он у меня писал при порядочном холоде, и я ему устроил два костра. Дым ему иногда мешал, но все же было недурно, хотя он иногда подплясывал и дул на руки» (там же).

Ныне это произведение находится в ГТГ.

[102] Владимир Александрович Беклемишев (1861—1920) — скульптор, ректор Высшего художественного училища Академии художеств.

В данном случае Репин упоминает о Беклемишеве как о члене комиссии по отбору произведений изобразительного искусства для Всемирной выставки в Париже в 1900 г. Об участии в ней Серова см. т. 1 настоящего изд., стр. 122, и прим. 50, стр. 139.

[103] В 1898 г. сын художника Н. Н. Ге принес в дар Третьяковской галерее четыре картины своего отца. Третьяков, хотя и поместил их в галерее, но из-за возможных цензурных запретов временно закрыл их драпировкой. После письма Репина совет галереи две из них — «Утро воскресения» и «Голгофа» — решил выставить для публичного обозрения, а две другие картины под названием «Распятие» постановил хранить в отдельном помещении с закрытыми занавесями.

[104] Речь идет об избрании Серова в совет Третьяковской галереи, о чем Репина уведомил Остроухов 8 июня 1899 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 259; т. 2 настоящего изд., прим. 1, стр. 308).

[105] См. т. 1 настоящего изд., стр. 489—500.

[106] О тяжелой болезни Серова в 1903 г. см. т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320. Ответ Остроухова неизвестен, но его содержание совпадало, по-видимому, с письмом к Е. Г. Мамонтовой от 28 ноября 1903 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 263, 264).

[107] Эта телеграмма учеников мастерской Репина от 17 ноября 1903 г., находилась в архиве Серова. Вот ее текст: «Глубокоуважаемый Валентин Александрович, шлем наше горячее пожелание полного и скорого выздоровления» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

[108] Репин имеет в виду протесты А. П. Боткиной и Серова, поданные ими в совет Третьяковской галереи в связи с приобретением картин из коллекции С. Н. Голяшкина (см. т. 2 настоящего изд., стр. 308, и прим. 7, стр. 315).

[109] Речь идет о возможных членах комиссии по приобретениям для Третьяковской галереи.

[110] Иван Евмениевич Цветков (1845—1917) — крупный банковский деятель, коллекционер.

Сын бедного священника, Цветков с одиннадцати лет был отдан в Алатырское духовное училище, где пробыл шесть лет. В 1868 г. он поступил в Казанский университет на математический факультет, затем через год перешел в Московский университет, который окончил в 1873 г. Со следующего года работал бухгалтером в Московском земельном банке. Впоследствии занял здесь видное положение, а в 1895 г. стал председателем оценочной комиссии банка.

В 1879 г. Цветков начал собирать произведения русских художников, причем предпочтение отдавал рисункам. В то время рисунки почти никто не коллекционировал; Цветкову, как он говорил, пришла «счастливая мысль заняться их собиранием и составить особую коллекцию» (И. И. Янжул. И. Е. Цветков.— «Русская старина», 1911, № 2, стр. 331). Состав собрания Цветкова, впоследствии именовавшегося Цветковской галереей, достиг 1200 рисунков и 300 картин. В 1909 г. Цветков свою коллекцию принес в дар Москве. В 1926 г. она вошла в состав Третьяковской галереи.

За пожертвование Москве коллекции Цветкова при жизни неоднократно славили. Так, академик И. И. Янжул писал: «Большинство лиц, окружающих нас, приобретая материальные средства, заботятся обыкновенно лишь увеличивать дальше их размеры или передать ближайшему потомству — детям. И. Е. Цветков не так поступил: он думал об отдаленном потомстве, которое, приобретая сведения и знакомясь с русским искусством в его галерее, будет с благодарностью на многие годы вспоминать его имя и гордиться им!» (там же). Однако для большинства Цветков был человеком «себе на уме», с изрядной долей купеческой прижимистости. Примечательна в этом отношении статья С. С. Голоушева под псевдонимом И. Митропольский «И. Е. Цветков и его картинная галерея», появившаяся в газете «Столичная молва» (1911, 16 мая, № 182): «Вокруг имени Цветкова за последние годы создается такая шумиха, имя его так бесцеремонно рекламируется и значение его так вздувается, что молчать об этом нельзя. Каждому злаку свое место, и надо сидеть на своем месте и г. Цветкову. Что такое

Цветков? Умный человек, рано понявший силу денег и сумевший их нажить. Пристрастившись к собиранию картин и рисунков, он понял, что на этом собрании может хорошо сыграть для увековечения своего имени, и принес его в дар г. Москве <...> Вот как надо о нем говорить вместо того, чтобы возводить Цветкова в совершенно чуждую ему роль какого-то самоотверженного общественного деятеля».

Мнения о Цветкове как коллекционере были единодушны. Вот что говорил по этому поводу И. Э. Грабарь: «У Цветкова совершенно не было художественного глаза, и он мог покупать и покупал за Левицкого и Кипренского портреты, ничего общего с ними не имевшие, и даже прямые подделки, которые потом приходилось ликвидировать. Но больше всего ему недоставало вкуса, и печать жестокой безвкусицы лежала не только на всей его обстановке и в домашнем быту, но и на его собрании» (Грабарь. Автомонография, стр. 241). Художник В. В. Переплетчиков в своих дневниковых записях так охарактеризовал его: «Цветков действительно любитель искусства, он неутомимо, по силе своих средств, собирает рисунки, картины; он особенно любит жанристов. Только одна беда, понимание его дошло до 80-х годов XIX-го столетия и ни ну, ни тпру. Все новое, хорошее понимается им очень туго, лучше сказать совсем не понимается. Но любит по-своему и художника и картины» (не издано; ЦГАЛИ). Какова была любовь Цветкова к художникам, пояснил в своих воспоминаниях Я. Д. Минченков: «Как ни интересовался Иван Евмениевич искусством, какое бы внимание ни уделял художникам, биографиям и мелочам их жизни,— все же художник поддержки от него не мог ожидать никакой, особенно из молодых, хотя бы и талантливый. Он признавал только установившееся в его время направление в искусстве и ничего нового предугадать не мог. К молодым силам относился полупрезрительно и не церемонился по отношению к ним в выражениях» (Минченков, стр. 298). Что же касается его увлечения искусством, которое, надо признать, было искренним и большим, то он так писал брату 8 июля 1890 г.: «Только любовь к картинам своим и чужим, собирание картин составляют для меня высочайшее наслаждение и нравственное успокоение; здесь все мои душевные радости, которыми жива душа моя» (см. воспоминания И. Е. Цветкова о Тургеневе.— «Литературное наследство». Т. 76. И. С. Тургенев. Новые материалы и исследования. М., 1967, стр. 418).

В 1899 г. Цветков был выбран Московской городской думой в совет Третьяковской галереи для того, чтобы Серов, Остроухов и А. П. Боткина не могли по собственному усмотрению решать вопросы, связанные с приобретением для галереи произведений русского изобразительного искусства. Цветков доставил им много неприятностей и волнений на протяжении шестилетней деятельности в совете (см. т. 2 настоящего изд., стр. 307, 308, и прим. 1, 2, 3, 4, 7, стр. 308—317). Между ним и Серовым, Остроуховым, Боткиной установились резко недоброжелательные отношения. «И больше всего меня грызет,— писала 21 апреля 1903 г. Боткина Остроухову,— что я не могла громко сказать Цветкову, что он лгун, и наглый лгун и подлец. И нет хуже раскаяния как раскаяние в том, чего не сделал» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Когда Цветков и его единомышленник в совете Н. П. Вишняков вышли из совета, то Серов, делясь радостной новостью с Боткиной, считал, что «...это единственно благородный до сих пор поступок с их стороны» (из письма от 11 марта 1905 г.— Не издано; там же). Сам Цвет-

ков так объяснял свой выход из совета галереи: «Я люблю школу реалистическую и всегда был против уродливого декадентства <...> Когда начали покупать для галереи картины с явно декадентским направлением, я предпочел лучше уйти, чем участвовать в собирании недостойных вещей» (Н. С-ко. Цветковская галерея.— «Русское слово», 1909, 1 августа, № 176).

Цветков пользовался определенной известностью в художественных кругах России: он был действительным членом Академии художеств, председателем Московского общества любителей художеств, а затем его почетным членом. В 1902 г. в знак протеста против его действий как председателя этого общества Серов, Остроухов и Поленов сложили с себя звание членов МОЛХ.

[111] Александр Петрович Соколов (1829—1913) — художник, хранитель музея Академии художеств.

[112] Юрий Ильич Репин (1877—1955) — сын И. Е. Репина, живописец, член ТПХВ, выставлялся также в «Союзе русских художников». Уехал в Финляндию вместе с отцом.

Младший Репин знал Серова с детских лет, встречались они и в позднейшие годы. О том, как относился Серов к художественному дарованию Ю. И. Репина, судить трудно. Можно лишь указать на то, что в 1907 г. совет Третьяковской галереи, куда входил Серов, приобрел его картину «Моя жена». Ю. И. Репин же питал глубокое уважение к Серову. После создания портрета Иды Рубинштейн, когда Серову пришлось услышать немало нареканий на свой счет, Ю. И. Репин послал ему новогоднее поздравление, в котором писал: «Преклоняющийся пред Вашим талантом и пред Вами и возмущающийся невежеством окружающих Вас» (не издано; отдел рукописей ГТГ). О том же говорится и в любопытной заметке, принадлежавшей перу Ю. И. Репина и имевшей необычайный заголовок: «Самоинтервью Репина-сына, получившего за картину первую премию». В ней приводятся слова Репина и Серова о «тяжелом и неблагодарном труде» художника. Репин, например, говорил: «надо семь раз издохнуть, прежде чем что-нибудь выйдет». Далее Юрий Репин пишет: «А великий В. А. Серов говорит: «в каждое свое произведение надо врезать часть самого себя, да и вложить, а чуть на себя понадеешься,— смотришь, и назад пошел» («Петербургская газета», 1910, 21 марта, № 78).

[113] «Новое общество художников» возникло в Петербурге в 1903 г. под председательством Д. Н. Кардовского. Первая выставка общества была в 1904 г., последняя — в 1917 г. Цель этого общества заключалась в том, чтобы поддерживать оканчивающих Академию художеств или только что окончивших ее.

Кустодиев состоял его членом в 1904—1906 гг.

[114] Филипп Андреевич Малявин (1869—1939) — живописец, ученик Репина, участник выставок «Мира искусства» и «Союза русских художников», с 1922 г. жил за рубежом.

При жизни Серова современники нередко проводили параллели между ним и Малявиным. Вот несколько высказываний такого рода. Одно из них принадлежит

С. С. Голоушеву (псевдонимы С. Сергеевич и Сергей Глаголь): «Большой интерес возбуждает на выставке и г. Малявин, которого почему-то любят сравнивать с Серовым. И Серов, и Малявин на первый взгляд, действительно, как будто очень близки друг к другу. Оба, по преимуществу, портретисты, оба поклонники широкой манеры и живописной красоты, но перейдите два-три раза от работ одного к работам другого и разница между ними станет для вас ясна — Малявин только живописец, Серов — художник в самом глубоком смысле этого слова. Все внимание Малявина на поверхности его картины, внимание Серова сосредоточено на чем-то глубже, на чем-то лежащем за всеми этими красками и мазками. Серов — крупный натуралист новой школы, и красота его вещей — красота самой натуры. Красота малявинских портретов, наоборот, в красках, которые мешали на палитре. Смотря на вещи Малявина, вы часто не скажете, что перед вами? День, вечер, комнатный свет, открытый воздух или даже вечернее освещение <...> У Серова никогда ничего подобного случиться не может. В зависимости от этой разницы и разница впечатления, которое производят оба художника. Малявин поражает сразу, быть может, и больше Серова, но подойдите к их работам во второй, третий, десятый раз, и впечатление от Малявина точно начинает таять, а впечатление от Серова, напротив, крепнет и растет. Малявин за границей поразил всех и удостоился высших наград, а Серова оставил позади,— и это понятно. В Малявине гораздо больше европейца и француза, гораздо больше внешнего эффекта, красоты и виртуозности мазка <...> Сравните два портрета. Портрет г. Дягилева, написанный Малявиным, и портрет М. А. Морозова, исполненный Серовым. Я не скажу, чтобы портрет Серова был безукоризнен по живописи. В нем чересчур видна кисть и мазок, но в то же время перед вами живой человек со всей его типичной психологией. Подведите к нему человека, никогда не видавшего г. Морозова, и он вам охарактеризует его, как будто он близко его знает, а подведите его к портрету г. Дягилева, и едва ли он скажет вам об этом красивом денди что-либо такое, чтобы вы угадали в нем Дягилева» (С. Сергеевич <Сергей Глаголь>. Выставка картин журнала «Мир искусства».— «Курьер», 1902, 18 ноября, № 319).

Такое же сравнение сделал в следующем году А. А. Ростиславов: «Уже одно только участие Серова и Малявина, одни их картины придают выставке такой интерес, такую привлекательность. Ведь надо быть слепым, чтобы не восхищаться этими художниками. Впрочем, у нас существуют две комиссии для приобретения картин в музеи Академии и Александра III, комиссии из художников, которые, по-видимому, действительно слепы или «приобретают» картины с завязанными глазами. Картины Серова, этого прекрасного, необычайно талантливого художника, как и всегда, исключительны, особенно, например, его «Корова». Поразительная виртуозность, необычайная жизненность кисти художника, прелесть, сила живописи этой картины ставят ее может быть наряду с величайшими художественными шедеврами. «Музейные приобретатели» ее не заметили <...> Впрочем, оставим Серова с его дивными по обыкновению портретами, в которых он все более и более проявляет мастерства и художественности, с его очаровательными тонкими рисунками девочек, с его прелестными талантливыми иллюстрациями к «Истории царской охоты», оставим и Малявина, этого милого, истинного, крупнейшего художника. Талантливость их не отрицают, не посмеют отрицать

самые средние из публики и только вяло и равнодушно скажут: «да, конечно, Серов и Малявин...», как будто это что-то самое обыкновенное, нестоящее внимания, попадающееся чуть ли не на каждом шагу» (А. Р<остиславов>. Вечная Сандрильона. По поводу выставки «Мира искусства».— «Театр и искусство», 1903, 9 марта, № 11, стр. 238, 239). «Не перевелись еще богатыри на Руси», думаешь, глядя на Малявина,— вторил им журналист С. Яблоновский (псевдоним С. В. Потресова).— А вот другая силища, менее огорашивающая, но бесконечно более сознательная, несравненно более культурная — Серов» (С. Яблоновский. «Союз русских художников».— «Русское слово», 1906, 7 апреля, № 93).

Рецензент другой газеты, выделяя из числа «новых реалистов» Малявина и Серова, писал, что они представляют собой художников «ищущего и нашедшего, неудовлетворенного и уравновешанного, неполного и законченного в известном, правильно ограниченном роде совершенства». Первый, по его словам,— это Малявин, второй — Серов (М. Сыркин. Новое искусство в Петербурге.— «Курьер», 1903, 21 марта, № 23). Некоторые современники, как, например, писатель и журналист И. И. Ясинский, полагали, что Малявин «более талантлив <...>чем даже Серов». В этой связи Ясинский сообщал также: «Илья Ефимович <Репин> считает его <Малявина>, как он мне сам говорил, самым сильным русским художником последнего десятилетия» (Иер. Ясинский. Английский журнал о русском искусстве.— «Биржевые ведомости», 1913, 13 ноября, № 13871).

В свою очередь, Малявин, который ставил себя весьма высоко, так отозвался о Серове: «Серов, как и многие другие художники, ищет краски, а не жизнь и натуру, т. е., что он в то время как увлекается тонами и красками, их гармонией, сочетанием и т. д., позабывает о самом главном — о сущности предмета, об его характере, духе и жизненности» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 116). В этой связи интересно высказывание Серова о Малявине, которое приводит в своих воспоминаниях Н. П. Ульянов (см. т. 2 настоящего изд., стр. 146).

Нет никаких данных о том, зарисовывали ли оба художника друг друга. А рисунок, приписываемый Серову и якобы изображающий Малявина, вызывает сомнение в такой атрибуции (см. альманах «Прометей». М., 1967, т. 2, стр. 338).

[115] Осип (Иосиф) Эммануилович Браз (1873—1936) — живописец, ученик Репина, участник выставок «Мира искусства» и «Союза русских художников».

[116] Кто такая Варгунина — выяснить не удалось.

Упоминание Репина о существовании ее портрета работы Серова, по-видимому, следует считать ошибочным, поскольку такового в каталоге выставки нет и каких-либо сведений, что он был написан Серовым, не обнаружено.

[117] Ответ Стасова на это письмо неизвестен. Не высказал он своего мнения об упоминаемых Репиным произведениях Серова, хотя и выступил тогда с большой статьей «Итоги нашей портретной выставки» («Новости и биржевая газета», 1905, 2 и 3 июня, №№ 137 и 138). На этой выставке «невзирая на большие и многочисленные достоинства», он «все-таки многое» порицал и находил неудовлетворительным.

По мысли устроителей выставки (наряду с Дягилевым в ее устройстве принимали участие А. Н. Бенуа, Л. С. Бакст, Н. Н. Врангель, М. В. Добужинский и др.), она должна была «во всем блеске» показать «портретное искусство, созданное у нас с Петра Великого до наших дней» (М. Добужинский. Историческая выставка портретов. К пятидесятилетию.— «Новый журнал», Нью-Йорк, 1955, кн. XVII, стр. 128). Подготовительные работы по выискиванию произведений изобразительного искусства в дворянских поместьях продолжались в течение двух лет. Выставка получилась огромная, на ней демонстрировалось около 2300 портретов, причем, как указывалось в предисловии Дягилева к ее каталогу, за «полным отсутствием места» пришлось «отказаться поместить на выставку до трехсот портретов» (подробный каталог этой выставки, состоявший из восьми выпусков объемом в пятьсот четырнадцать страниц, вышел в свет в том же 1905 г.). Выставка произвела на современников большое впечатление. Среди массы откликов печати, которые нам удалось выявить, только три отрицательных. Один из них, причем самый резкий, принадлежит художнику К. Е. Маковскому. «На выставке много хламу,— заявил он,— и я не понимаю, какая надобность была выставлять столько полотен: лучше было устроить выставку меньше, но зато выбрать действительно хорошие картины...» (Р. у К. Е. Маковского.— «Петербургская газета», 1905, 3 июня, № 143). Другой отрицательный отзыв принадлежит рецензенту, который, назвав себя «скромным профаном», тем не менее безапелляционно утверждал: «...история не только доминирует на этой выставке, но прямо подавляет эстетику. Есть вещи до такой степени слабые, что тошно смотреть, хотя, конечно, с точки зрения исторической, все-таки интересно... С другой стороны, я спрашиваю себя: видел ли я хоть один портрет, который бы запомнился, как создание, действительно отмеченное гениальностью? Увы! Такого портрета я не видел...» (Импрессионист. Зрительные впечатления и ароматы.— «Рцы», 1907, № 1). Третий отклик, более развернутый, чем предыдущий, обязан своим появлением скульптору И. Я. Гинцбургу. Заявив о «несвоевременности» выставки ввиду переживаемого революционного времени, он писал: «Главный мотив этой выставки — представить образцы искусства XVII и XVIII веков, того искусства, которое до сих пор очень мало известно не только большой публике, но и глубоко интересующимся искусством. Портреты и картины этих веков большей частью хранятся во дворцах, в захолустных помещичьих домах, и надо было употребить огромную энергию, чтобы все это собрать и разобрать. Только особенная любовь к старине могла побудить собирателя этих портретов к такому труду. И надо отдать справедливость устроителю этой выставки: только благодаря изумительной инициативе его получилось нечто такое, что имеет большое значение в истории русского искусства с точки зрения исторической и археологической. Что касается вопроса чисто художественного, то выставка не имеет большого значения как суждение о прошлом и как назидание для будущего <...> Какая-то непреодолимая тоска овладевает, когда осматриваешь эту огромную коллекцию портретов XVIII века, портретов в большинстве случаев скучных, грустных и ничтожных по художественному значению. Общий уровень художественности ровный, ничтожный <...> Не знаем, общее уменье ли писать, т. е. шаблонные технические приемы или, просто, отсутствие индивидуальности или отсутствие крупных талантов, но все нивелировало и сделало искусство этого <XVIII> ве-

ка каким-то безличным, холодным и пошлым <...> Портретисты 60-х, 70-х и 80-х годов представлены в непозволительно скверном виде. Диаметрально противоположные XVIII веку портреты Перова и др. пропущены, а то, что представлено, не характерно и неважно <...> Но самое изумительное — это то, что слава нашей портретистики — Репин и Серов — представлены крайне мизерно. Серов показан с очень невыгодной стороны его крупного таланта. То тонкое чувство внутреннее, тот глубокий, высокий реализм, который отличает талант Серова от многих, все это почти отсутствует в тех вещах, которые почему-то тщательно собраны Дягилевым» (И. Гинцбург. Историко-художественная выставка русских портретов в Таврическом дворце.— «Сын отечества», 1905, 15 апреля, № 50).

Абсолютное большинство статей, посвященных выставке, напротив, оценивали ее весьма положительно. Так, журналист Н. Г. Шебуев назвал день ее открытия «праздником искусства» и объявил, что эта выставка «небывалая в качественном и количественном отношении» (Н. Георгиевич <Н. Г. Шебуев>. Праздник.— «Петербургская газета», 1905, 6 марта, № 56). На страницах газеты «Новое время», обычно принимавшей в штыки все, что так или иначе было связано с именем Дягилева, на этот раз было сказано следующее: «...результаты заботливости о полноте выставки уже налицо: появилось много портретов, вовсе не известных доселе русскому обществу, список работ русских портретистов пополнен новыми портретами (у одного Левицкого их набралось до 12), оказалось возможным подвести приблизительный итог наличности русского портретного художественного богатства<...> Торжество русского портретного искусства начинается в залах императрицы Екатерины II и императора Павла, составляющих, как и следовало ожидать, «гвоздь» выставки. Ласкающая, нежная кисть Левицкого и строгая поэзия работы Боровиковского придают залам этим вполне национальный характер; еще никогда работы этих мастеров не были собраны в таком количестве: 75 портретов, писанных Левицким, и 100 писанных Боровиковским. Кругом размещены работы других русских художников: Рокотова, Аргунова, Щукина и других. Можно сказать, что здесь наглядно показано торжество русского искусства, хотя соперниками русских мастеров являются такие величины, как Рослен, Вуаль, Лампи и несравненная по изяществу Виже-Лебрен, работ которой на выставке до сорока<...> Заполнив Таврический дворец редкостями XVIII века, выставка не могла дать много места XIX веку<...> Кроме Репина, хорошо представлены Крамской и Серов. И, как ни хороши наши позднейшие мастера, знаете ли что, читатель? от них снова тянет назад, к «старичкам» конца XVIII века: от этих старичков веет свежестью, поэзией, внутренней правдой; самые краски портретов их ярче, живее и, да позволено будет прибавить, чище и прочнее» (Евгений Шумигорский. Историческая выставка русских портретов в Таврическом дворце.— «Новое время», 1905, 5 марта, № 10416).

Большой познавательный интерес представляла эта выставка для художников. «Страстно хотелось бы, чтобы историческая портретная продержалась бы до осени — еще ее поизучать бы»,— писал Е. Е. Лансере к А. Н. Бенуа 1 июля 1905 г. (не издано; отдел рукописей ГРМ).

Впечатления от выставки большинства современников были настолько сильными, что спустя пятьдесят лет М. В. Добужинский говорил о ней: «...для русской художест-

венной культуры выставка имела очень большое значение: она дала возможность новых художественных сопоставлений и разных новых оценок, на ней было сделано и немало открытий, так как множество портретов было выставлено впервые. Целый ряд художников, в том числе Н. Ге и Крамской, показались в ином свете, более значительными и привлекательными по живописи и тому, что особенно свойственно русскому портретному искусству,— психологичности или, точнее, душевности<...> На выставке, наряду с русскими художниками, фигурировали все наиболее выдающиеся иностранные портретисты, работавшие в России с начала XVIII века и запечатлевшие многих представителей русской царствующей династии, аристократии и знаменитых людей. Особенно поражали всех на выставке портреты Рослена по их мастерству и выразительности. Выставка с очевидностью доказывала, что наши портретисты того же XVIII века — Левицкий, Боровиковский, Шубин, Щукин, Рокотов и более позднего времени, как братья Брюлловы, Кипренский, Тропинин, Варнек, Соколов, стоят на уровне лучших европейских портретистов — их современников» (М. Добужинский. Историческая выставка портретов. К пятидесятилетию.— «Новый журнал», Нью-Йорк, 1955, кн. XVII, стр. 134, 135).

Но выставка позволяла проводить параллели не только с художественной стороны. Иллюстрированный журнал политической сатиры «Зритель», известный своими острыми выступлениями против самодержавия, сопоставляя произведения старых и новых художников, наводил читателей на мысль о низких моральных качествах тогдашних государственных деятелей России: «Если вы бывали на выставке, то вы видели и сравнивали старые портреты с новыми. И какая разница в отношениях старых и новых мастеров к своим моделям. Старики верили в мундир и искренне вдохновлялись им. Из старых, почерневших рам на вас глядит вдохновенная рука мастера, благоговейно накладывавшая сочные, уверенные и почтительные мазки. Что ни портрет, то шедевр и благоговение. Все эти сановники, министры, деятели, их жены и дочери — все это дышит мощью земледержавия и мундирностью. Не то новые художники ближайшего к нам времени. Мундир тот же. Но отношение к мундиру иное. Рука мастера видна. Та же уверенность, то же мастерство. Но вдохновляющего благоговения к мундиру нет. Есть лицо в мундире обыкновенное, немощное, человеческое лицо. Возьмите хотя бы картины Репина, Серова и многих других. Из новых рам глядят обыкновенные смертные с пороками, достоинствами и недостатками. Вдохновенности силою нет, есть голая правда, жизнь» («Зритель», 1905, № 1, 5 июня, стр. 12).

На Серова выставка произвела большое впечатление. «Дягилевская выставка — собственно не выставка,— писал он А. П. Боткиной 11 марта 1905 г.,— а Государственная галерея чудная, не включая современного отдела, который действует неприятно. Хороший, отличный Боровиковский. Из новых Врубель (Пан), Мусатов, Кустодиев и еще быть может кое-что» (не издано; отдел рукописей ГТГ). По словам И. Э. Грабаря, выставка оставила «весьма заметный след» на искусстве Серова: «с этого времени в его творчестве совершается знаменательный поворот от исканий характера к исканиям стилистическим. Тщательно законченное, холеное письмо мастеров 18-го века, гладкая, эмалевая поверхность живописи казалась особенно совершенной и даже просто недосягаемой рядом с грубыми холстами висевших тут же современных русских портретов. Серов говорил

мне на выставке, что никогда раньше не чувствовал столь остро всю бесконечную разницу между мастерством прежних художников и нынешних. Особенно он был потрясен «смолянками» Левицкого и портретами Рослина. Первых он видел раньше уже не раз, но теперь они все были собраны в одном месте, и можно было каждый день ходить на выставку и часами простаивать перед дивными созданиями. Рослин также не был новостью, ибо и его Серов знал по Романовской галерее, но собранный вместе из дворцов и частных коллекций, он казался настоящим откровением» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 166, 167).

В этой выставке, как и во всех других, организованных Дягилевым, Серов принимал участие. Он экспонировал портреты М. Н. Ермоловой, С. Ю. Витте, К. А. Обнинской, великого князя Михаила Николаевича — в рост, великого князя Георгия Михайловича, графа Ф. Ф. Сумарокова-Эльстона с бульдогом, Александра III на маневрах с рапортом в руках. Художественный критик Н. Н. Врангель так отозвался о работах Серова на выставке: «Серов на выставке предстал, как никогда, в блеске своего замечательного таланта. Портрет Ермоловой — такая изумительная психология, такое виртуозное мастерство, такая простота и величие красок, которых он, может быть, не достигал еще ни в одном портрете. Молодой граф Сумароков-Эльстон с собакой будет со временем прямо классическим портретом. Портреты Витте и императора Александра нравятся мне гораздо меньше<...> Современное искусство создало немало прекрасных произведений, так как нельзя иначе назвать работы Серова, Врубеля, Сомова. Современные портретисты значительно опередили своих менее культурных предшественников — поколение шестидесятников, но как им еще бесконечно далеко до больших мастеров XVIII века» (Н. Врангель. Портретная выставка в Таврическом дворце.— «Искусство», М., 1905, № 5-7, стр. 142).

Выставка стала своего рода триумфом Дягилева, который был ее официальным генеральным комиссаром. По словам Н. П. Ульянова, работавшего тогда над оформлением пьесы Гауптмана «Шлюк и Яу» для Художественного театра, Станиславский в то время «находился под впечатлением» портретной выставки, и это нашло откровенное отражение при постановке пьесы (Ульянов, стр. 132). А. П. Остроумова-Лебедева считала, что выставка явилась «выдающимся событием в художественно-общественной жизни страны. Какой это для всех, любящих искусство, был великолепный праздник!» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Т. 2. Л.— М., 1945, стр. 67). При проезде Дягилева через Москву Серов, И. С. Остроухов, В. В. Переплетчиков, К. К. Первухин, В. Я. Брюсов и другие деятели культуры организовали 24 марта 1905 г. торжественный обед в его честь. Согласно сообщению в печати, москвичи в своих речах указывали на заслуги Дягилева и, в частности, «на замечательный подвиг — создание «Историко-художественной выставки портретов», образующей целую эпоху в истории русского искусства» (Весы», 1905, № 4, стр. 45); подробнее об этом см. т. 2 настоящего изд., стр. 74, 75, и прим. 22, стр. 81.

118 Под словами «выход Серова» Репин разумел отказ Серова от звания действительного члена Академии художеств в связи с событиями 9 января 1905 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 187—191, и прим. 7, стр. 195).

[119] Карл Августович Лемерсье (1870—1912) — вначале служащий художественного магазина Аванцо, затем с 1909 г.— владелец выставочного зала в Москве, известного под названием «галерея Лемерсье» (Салтыковский пер., д. 8). В 1910 г. С. С. Голоушев посвятил этой галерее статью «Галерея Лемерсье», в которой писал: «В Москве уже второй год функционирует учреждение, на которое русским художникам следовало бы обратить серьезное внимание. Это галерея г. Лемерсье, который в своем помещении за свой страх и, разумеется, не без пользы для себя решил ежегодно устраивать ряд выставок и продажи всевозможных художественных произведений. Для Москвы это новость» («Утро России», 1910, 20 октября, № 278). Однако это необычное художественное предприятие с трудом прививалось. Вот что, например, писал на третьем году его существования Н. Г. Шебуев: «Галерея Лемерсье — отрадное явление в жизни художников Москвы. Эта «хроническая выставка» разрешает просто и выгодно для художников роковой вопрос — где продавать? И следовательно: быть или не быть? Надо приветствовать такой свободный и изящный рынок, а не накидываться на него с пошлыми ханжескими упреками» (Н. Шебуев. В галерее. — «Вечерняя газета», 1911, 19 ноября, № 87). Через год с небольшим уже считали, что галерея «несмотря на чисто коммерческие интересы, ею преследуемые, понемногу завоевывает внимание публики» (Серг. Мамонтов. Сезон выставок. Обзор.—«Путь», 1912, № 4, февраль, стр. 74).

[120] Эти хвалебные слова относятся к портрету Репина, который Серов исполнил в 1892 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 36).

[121] Дмитрий Васильевич Стасов (1828—1918) — юрист, член Совета присяжных поверенных, музыкально-общественный деятель, был в дружеских отношениях с М. И. Глинкой, вместе с А. Г. Рубинштейном один из учредителей Русского музыкального общества и основателей Петербургской консерватории, брат В. В. Стасова, отец известной революционерки Е. Д. Стасовой и выдающейся исследовательницы французской литературы В. Д. Комаровой (писавшей под псевдонимом Владимир Каренин).

В 1908 г. Серов исполнил портрет Д. В. Стасова (ныне в ГРМ). Спустя два года портрет был на выставке «Мира искусства» и получил высокую оценку в печати. Так, рецензент «Петербургской газеты» писал: «Один портрет маститого Д. В. Стасова работы В. А. Серова может вознаградить за десятки других испорченных холстов. Немножко карикатурно, но удивительно написано!» (Меценат. Выставка «Мир искусства».— «Петербургская газета», 1910, 30 декабря, № 318). С. К. Маковский в 1911 г. утверждал, что этот портрет «поражает импрессионистическим реализмом, доведенным до той неприятной жизненности, когда грань отделяет «сходство» от карикатурной утрировки... Самая техника — бесконтурная лепка длинными жидкими мазками — тон непосредственно передает рыхлость, скомканность старческой кожи и струи льющегося по ней рассеянного света. Этот портрет не «нравится», даже пугает немного, но, вглядываясь, чувствуешь — какой живописец Серов и как глубоко психологично проникновение его в плоть и дух человеческого лица» (С. Маковский. Выставка «Мир искусства».— «Аполлон», 1911, № 2, стр. 17).

И. Э. Грабарь приводит высказывание Серова об одной из задач, которую тот поставил перед собой при работе над портретом Д. В. Стасова: «Показывая его мне, Серов спросил: «А что, видно, что это человек большого роста?» Мне это не приходило в голову, потому что я не раз видал Стасова, бывшего еще выше своего знаменитого брата и, смотря на его портрет, над этим не задумывался, но из серовского вопроса видно, что он и здесь задавался определенной целью — дать зрителю почувствовать рост человека. Он сказал мне, что для этого он, так же как во время сеансов с Ермоловой, садился у ног стоявшего Стасова, откуда и писал его» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 174). В этой связи напомним, что М. И. Глинка называл Д. В. Стасова «любезный великан» (см. также т. 1 настоящего изд., стр. 187, и прим. 9, стр. 203).

Узнав о смерти Серова, Д. В. Стасов писал 15 декабря 1911 г.: «А какая потеря Серов! Хотя я его мало знаю, как человека, но страшно жаль художника» (Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 156).

122 Алексей Евгеньевич Грузинский (1858—1930) — педагог, известен своей литературной и литературоведческой деятельностью.

123 Иван Алексеевич Белоусов (1863—1930) — поэт и переводчик, редактор и издатель московского журнала «Путь», начавшего выходить в 1911 г.

124 Статья Репина («заметка», как он называет ее в этом письме), излагавшая его суждение о портрете Иды Рубинштейн, была напечатана во втором номере журнала «Путь» за 1911 г.

А. М. Горький, ознакомившись со статьей Репина, весьма неодобрительно отозвался о ней в письме (см. т. 2 настоящего изд., письмо 8, стр. 437). Спустя два месяца после напечатания статьи Репин, побывав на выставке «Мира искусства», повторил свой отзыв (Илья Репин. О двух декадентствах — византийском и нашего времени.— «Мир божий», 1912, № 1, стр. 70). Несколько позже в своих воспоминаниях о Серове Репин, однако, смягчил отзыв об этом произведении (см. т. 1 настоящего изд., стр. 31).

125 Валерий Яковлевич Светлов, псевдоним Ивченко (1860—1935),— беллетрист, журналист, писавший преимущественно о балете, с 1910-х гг.— главный редактор журнала «Нива», после Октябрьской революции уехал за границу.

126 Воспоминания Репина о Серове «Валентин Александрович Серов (материалы для биографии)», о которых идет речь в этом письме, впервые были напечатаны в ежемесячных литературных и научно-популярных приложениях к журналу «Нива» (1912, № 11, 12). Писатель И. И. Ясинский в рецензии на эти воспоминания Репина отмечал тогда: «Есть что-то трогательное и волнующее в воспоминаниях учителя об ученике <...> Репин — великий художник, но он владеет и настоящим талантом писателя. Удивительно тепло, искренно и красиво пишет Репин. Весь своеобразный и замечательный человек этот рисуется в его нервном, страстном и живописном языке. Читаешь и слышишь голос Репина». И далее, пересказывая воспоминания Репина, Ясинский заключал: «Большое счастье быть учеником Репина; но конечно, счастлив и художник, которому выпало на долю быть учителем Серова» (И. Ясинский. Валентин Серов.— «Биржевые ведомости», 1912, 4 декабря,

№ 13261). Впоследствии воспоминания Репина о Серове вошли в его книгу «Далекое близкое». Как отмечал Репин в письме к И. С. Остроухову от 8 сентября 1924 г., если ему случалось читать отрывки из своих литературных работ, в том числе и о Серове, «всегда публика отзывалась шумным одобрением» (Репин. Письма к художникам, стр. 243).

[127] Это письмо Репина является ответом на обращение к нему директора Училища живописи А. Е. Львова от 11 декабря 1912 г., в котором под всякого рода юридическими предлогами делалась попытка представить законным и вполне нормальным недопущение А. С. Голубкиной к занятиям в стенах этого учебного заведения. В конце письма Львова имелась такая фраза: «Изложенные факты должны показать Вам, сколь далек от действительности сообщенный Вами рассказ об исключении из Училища по приказу губернатора или градоначальника талантливой и ни в чем перед Училищем неповинной ученицы, и потому Совет преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества надеется, что Вы сами<...>исправите допущенную Вами ошибку» (не издано; ЦГАЛИ).

После категорического отказа Репина исправить изложение обстоятельств, при которых Серов, выступивший в защиту Голубкиной, ушел из училища, директор Львов и делопроизводитель В. Н. Дукшт направили 22 декабря 1912 г. соответствующее письмо в редакцию журнала «Нива». В ежемесячных литературных и популярно-научных приложениях к этому журналу (февральский номер за 1913 г., стр. 355—358) оно было напечатано.

[128] Упоминаемое Репиным название картины Рембрандта ныне считается ошибочным. Теперь это произведение (оно находится в Эрмитаже) известно как «Портрет старушки с очками в руках».

Копия, исполненная Серовым в 1879 г., поступила в Русский музей в 1916 г.

[129] Дмитрий Иванович Яворницкий (Эварницкий) (1857—1940) — историк-археолог, известный своими работами по истории запорожских казаков.

[130] Илья Евграфович Бондаренко (?—1947) — художник и архитектор.

[131] По-видимому, Репин был неточен, заявляя, что познакомился с Серовыми в 1869 г. Скорее всего это произошло в 1870 г., когда ему довелось встретиться с А. Н. Серовым, только что вернувшимся с празднования столетия со дня рождения Бетховена (см. т. 1 настоящего изд., стр. 26).

[132] Петр Федорович Исеев (1831—?) — конференц-секретарь Академии художеств с 1868 по декабрь 1889 г. С именем Исеева впоследствии связывалось представление как о проворовавшемся царском чиновнике. 19(31) декабря 1889 г. В. Д. Поленов писал жене: «Эти дни в русском артистическом мире — огромная сенсация по поводу выгонки из Академии художеств Исеева и Якоби. А я нахожу, что таких исеевых у нас так много, что всегда найдутся новые, тем более, что дело не в них, а в тех, кто во главе стоит» (Е. В. Сахарова. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.— Л., 1948, стр. 269). Скандал был связан с крупной растратой денег, собранных для постройки храма Спаса («на крови») в Петербурге на месте убийства Александра II, однако под-

линные обстоятельства дела были известны лишь узкому кругу лиц. Причем в высших кругах давно уже знали о расхищении средств и предчувствовали назревшую развязку. Так, еще в 1884 г. К. П. Победоносцев заявлял, что Исеев «прямо ворует деньги», а А. А. Половцов пророчествовал: «Исеев доведет Академию<...> до полного осрамления» (Дневник государственного секретаря А. А. Половцова. Т. 1. М., 1966, стр. 267; т. 2, стр. 30).

О разразившемся скандале в печати не было ни строки. В 1892 г. появилось краткое сообщение о процессе над Исеевым, напечатанное лишь в одной газете — в «Новом времени». Впрочем, и это сообщение мало что прояснило. В нем указывалось, что по делу Исеева привлечены были также старший делопроизводитель канцелярии коллежский советник А. В. Зимин и профессор Академии Ю. Ю. Клевер. Далее шло голое перечисление статей обвинения без какого-либо указания на характер преступления (Исеев, например, обвинялся «по 2 параграфу 3 части 354, 351, 356, 359, 363, 338 и 341 статьи уложения о наказаниях»). В приговоре суда говорилось: «Исеева, 60 лет, лишив всех прав состояния, сослать на поселение в места не столь отдаленные Сибири, с последствиями по 26 статье уложения о наказаниях». Зимин и Клевер были оправданы, хотя последний и был «признан в растрате по легкомыслию». В удовлетворение гражданского иска суд постановил взыскать с Исеева в пользу министерства императорского двора 176 286 руб. («Новое время», 1892, 17 декабря, № 6037). Лишь тринадцать лет спустя, в 1905 г., стало ясно, что молчание печати об этом скандале было вынужденным: в деле расхищения денег был замешан президент Академии художеств великий князь Владимир. Об этом, в частности, поведал журнал «Зритель», где было опубликовано стихотворение А. Гидони «Так болтали в кофейнях Багдада», в котором более чем прозрачно рассказывалось о растрате денег, предназначавшихся для постройки храма:

И строит мечеть без конца Влад-Эмир
И долгой постройке дивится весь мир, —

писал «Зритель» (1905, № 2, 12 июня). В воспоминаниях художника Я. Д. Минченкова так рассказывается об этом скандале: «...было грандиозное хищение средств Академии, из которой выкачивалось все, что можно было взять. Под видом ремонта вынимались даже балки из академических стен, считавшиеся почему-то ценными, и заменялись более дешевыми. При Академии была устроена прачечная, обслуживавшая чуть ли не весь Васильевский остров, доход от нее шел в кассу И<сеева>; приобреталось несуществующее имущество, применялись и другие изобретательства в деле наживы. Передавали, что ректор делился доходами с каким-то князем, не брезгавшим этими источниками и обещавшим при случае выручить ректора из беды. Но когда И<сеев>попал под гласный суд, князь отрекся от него и не защитил» (Минченков, стр. 117, 118). А. А. Лопухин, бывший директор Департамента полиции, писал, что растрата составляла «более миллиона рублей» (А. А. Лопухин. Отрывки из воспоминаний. По поводу «Воспоминаний» гр. С. Ю. Витте. М.—Пг., 1923, стр. 41). Репин в начале этого академического скандала называл Исеева «мошенником и вором — что уши вянут» (письмо к Серову от 16 января 1890 г.— Серов. Переписка, стр. 328); еще ранее, 26 декабря 1880 г., Репин в

письме к Стасову отмечал, что Исеев «с необыкновенной стойкостью и постоянством высасывает» из Академии «свободный дух талантов и с чиновничьей последовательностью распложает бездарный холопский дух и чиновничье искусство и чиновников» (Репин. Переписка со Стасовым. Т. 2, стр. 56). Потом же, когда писал свои воспоминания, то изменил к нему отношение. «Петр Федорович Исеев,— признавался Репин,— был очень добр ко мне, и я всегда вспоминаю его с большой благодарностью... А как умен был этот администратор, каким гипнотизирующим влиянием обладал он в бюрократической сфере: даже сосланный в Сибирь, и оттуда он долго посылал сюда, в сферы, руководящие указания по поводу выбора лиц и принятия мер. Как странно, однако, что его, даже много лет спустя, не коснулась ни одна амнистия!» (Репин. Далекое близкое, стр. 228).

[133] Здесь Репин, как и многие другие мемуаристы — в их числе С. С. Голоушев, В. Д. Дервиз, мать художника В. С. Серова, ошибается: Серов отнюдь «не ушел» из Академии, а наоборот, вопреки своему желанию остаться ее учеником, был отчислен оттуда. Судя по документам, хранящимся в «личном деле ученика» Серова, он, «неоправившись еще совсем от болезни», просил в марте 1886 г. дать ему отпуск до первого сентября. Однако ректор Академии П. М. Шамшин решил иначе: «До совершенного выздоровления из списков учеников исключить» (Серова, стр. 222).

Очевидно, Репин поделился этими своими воспоминаниями о Серове с несколькими журналистами, так как повторение их, правда более краткое, встречается на страницах московской «Вечерней газеты» (1911, 18 декабря, № 116). В заметке после слов: «И. Е. Репин очень часто в беседе возвращается к глубоко потрясшей его смерти Серова. Рассказывает, как был самолюбив и прямолинеен художник», следует буквально то же описание ухода Серова из Академии, что и приведенное выше.

В. И. РЕПИНА

Вера Ильинична Репина (1872—1948) — старшая дочь Репина, одно время артистка Александринского театра, последние десятилетия жила вместе с отцом в Финляндии. И. И. Бродский, посетивший престарелого художника в конце двадцатых годов, писал впоследствии: «Очень отрицательно влияла на него дочь Вера, вышедшая замуж за белогвардейца, настроенная враждебно к Советской власти» (И. И. Бродский. Статьи, письма, документы. М., 1965, стр. 317).

Печатаемые ниже мемуарные записи Репиной включают в себя отрывок «Из детских воспоминаний дочери И. Е. Репина, Веры Репиной» («Нива», 1914, № 29, 19 июля, стр. 571, 572) и выдержку с небольшими редакционными поправками из ее рукописи 1938 г. «Воспоминания детства, в связи с небольшим воспоминанием о В. М. Гаршине», которая хранится в архиве АХ в Ленинграде.

Из детских воспоминаний

1

...Тогда у нас жил В. А. Серов. Ему было 16 лет. Он учился у папы живописи. Мы его очень любили и называли: Антон. Он часто возился с нами, схватит своей сильной рукой за кушак, сгребет и пересадит со стула на пол, на ковер или на диван, а мы барахтаемся в воздухе, как черепахи. Помню, что он писал этюды из окна, после обеда читал папе вслух историю искусств, а на ночь ели вместе гречневую кашу с молоком<...> Когда папа с мамой уезжали в гости или в концерт, Серов копировал заданный ему папой портрет. Мы, оставшись одни, приставали к Серову:

— Антон, расскажи нам сказку.

И так надоедали, что он наконец, продолжая серьезно вглядываться и копировать портрет, рассказывал нам интересную сказку про три лимона: съешь один — сморщишься, как старуха; съешь другой — помолодеешь; а третий — не помню, забыла. Потом мы шли пить чай, где на столе лежали нам оставленные сахарные крендельки, и «вот,— продолжал Серов:— шел я мимо булочной, вижу: на окне лежат вкусные, поджаристые крендельки, я попробовал один, другой...» — и так съедал он все крендельки! А мы слушали, раскрыв рты, и не замечали, что наши крендельки исчезают.

Серов очень похоже представлял зверей, и мы слушали, замерев, как рычит лев, скучающий в клетке, и потрясает гривой (удивительно хорошо!), взглядывает и опять рычит; своей небольшой широкой рукой с короткими пальцами он изображал, как прыгает лягушка по столу — так и шлепается, остановится и опять прыгает, и мы, особенно Юра, закатывались от смеха. Часто жестами, взглядами, мимикой он изображал кого-нибудь из знакомых (и мы сразу угадывали, кто это), или зверя, или даже вещь: стол обеденный, стол кухонный и т. д.

2

...Заходил в нашу классную Вал. Ал. Серов, он уже был большой и занимался в Академии художеств, а <раньше> в Москве жил у нас и учился у папы живописи.

<Однажды> он предложил нам шутя, он был талантливый и очень серьезный, наполнить воздушный шар водой, завязать, посыпать сахаром и поставить на стол к чаю «это будет, как желе!» — говорил он всегда серьезно с посулами и выразительными жестами. «Поставим на чайный стол, среди угощений и вот Бо<даревский>[1] потянет вилку и целый каскад брызг обольет его!» Поставили, мы бегали... хохотали! Через четверть часа В. А. Серов—раздумал... «Нет,—сказал он серьезно,—Илья Ефимович будет сердиться!! Мы попробуем это в вашей классной комнате!» И вот ожидание. Он втыкает вилку в этот студень небольшой на вид, и целый сноп брызг заливает нам лица, платья, стол и пол классной комнаты! Вытирали все со смехом! Да, хорошо, что мы попробовали[2].

КОММЕНТАРИИ

[1] Николай Корнильевич Бодаревский (1850—1921) — живописец, член ТПХВ. Был известен как салонный портретист. Именно ему заказала свой портрет О. К. Орлова после того, как Серов исполнил ее известный портрет.

[2] Эта запись, как можно судить по пометке Репиной на черновом автографе, относится к 1882 г., ко времени переезда И. Е. Репина к его семье в Петербург.

В. Д. и Е. Д. ПОЛЕНОВЫ

Семья Поленовых сыграла большую роль в жизни и творческом развитии Серова. Если его товарищ И. С. Остроухов, познакомившийся с Поленовыми в зрелом возрасте, признавался, что он нашел в Поленовых и их близких «художественную семью», в которой все «были связаны крепким духовным художественным родством», и что он чувствовал себя «ее равноправным членом» (Поленовы, стр. 748), то Серов мог бы сказать еще решительнее о том большом значении, какое имела для него дружба с этой семьей.

Особенно близко Серов сошелся с Василием Дмитриевичем Поленовым (1844—1927), выдающимся живописцем, учителем Головина, К. Коровина, Левитана, Остроухова и других. Знакомство Серова с Поленовым отмечено их взаимным расположением, ненавязчивым вниманием и высоким уважением, чему ни в коей мере не мешало то, что разница в их возрасте превышала двадцать лет. Вот, например, одно из первых высказываний о Серове и Поленове. «А трудно Тоше пробиваться, он ждет Поленова, думает, что тот ему поможет»,— такая многозначительная фраза вырывается у его матери — В. С. Серовой в конце декабря 1889 г. (письмо к М. Я. Симонович-Львовой.— Серова, стр. 133). В какой форме вылилась тогда помощь Поленова — неизвестно, а в том, что она была оказана, сомневаться не приходится. Достаточно указать, что годом ранее жюри конкурса МОЛХ не без настояний Поленова, бывшего его членом, присудило Серову премию, в то время для него жизненно необходимую (см. т. I настоящего изд., письмо 10, стр. 116, и прим. 17, 18, стр. 127, 128). В марте 1904 г. Поленов предложил Серову, перенесшему тяжелую и долгую болезнь, премию имени Е. Д. Поленовой, но тогда Валентину Александровичу не понадобилось принять ее (Поленовы, стр. 645, 646). И Серов и Поленов стремились постичь мастерство друг друга (см. Серова, стр. 240, 241). Это проявилось, например, в 900-х гг. в желании работать вместе над панно для Музея изящных искусств (см. т. I настоящего изд., письмо 29, стр. 122). Редкое взаимопонимание особенно наглядно выразилось в их совместных публичных выступлениях-протестах: выходе из МОЛХ в 1902 г. и заявлении в Академию художеств в связи с расстрелами 9 января 1905 г.

Сестра Поленова — Елена Дмитриевна Поленова (1850—1898) — одна из первых в России художниц-профессионалов, работавшая преимущественно в области иллюстрирования народных сказок и в прикладном искусстве.

Творческие достижения Поленовой были настолько значительны в глазах современников, что В. В. Стасов говорил о ней: «...она такая славнейшая женщина и такая капитальная русская художница, что ее нельзя не уважать и не обожать. Она просто знатная особа» (письмо к С. В. Фортунато от 8 мая 1896 г. — Стасов. Т. 3. Ч. 1, стр. 109).

О дружеских отношениях Серова с Поленовой мы осведомлены менее, чем о его отношениях с В. Д. Поленовым, письма Елены Дмитриевны с упоминаниями о Серове охватывают лишь девять лет (с 1886 по 1895 г.), в то время как письма В. Д. Поленова — тридцать семь.

Сведения о Серове, которые встречаются в письмах Поленовых, представляют немалый интерес, так как касаются малоизвестных страниц биографии Серова.

Печатаемые отрывки из писем В. Д. и Е. Д. Поленовых с упоминаниями о Серове извлечены из архива Поленова, хранящегося в отделе рукописей ГТГ (письмо 2 — впервые публикуемое); из книг: Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М. — Л., «Искусство» 1950, стр. 211 (письмо 3); Коровин, стр. 207 (письмо 15); остальные из издания Поленовы, стр. 153—155, 366, 367, 374, 376, 390, 401, 404, 405, 447, 452, 455, 456, 463, 468, 469, 473, 489, 519, 520, 552, 593, 639, 650, 665, 673, 674, 763.

Письма разных лет

1. ПОЛЕНОВ — РОДНЫМ

1/13 января 1875 г. Париж

...Эти три дня был занят устройством праздника, который наш кружок сделал Боголюбову[1] накануне нашего Нового года <...> Репин, Поленов и Татищев[2] поставили живую картину «Апофеоз искусства». Наверху был транспарант с вензелем Боголюбова и новым 1875 годом. Под ним стоял гений (маленький сын Серовой) с огромными белыми крыльями и лавровыми венками в руках <...> После мне говорили художники, что верх был очень красив, очарователен. <...>

2. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ[3]

<Июль 1884 г. Москва>

...Никого дома нет; Спиро[4] и Савва <Мамонтов> только что уехали и, вероятно, вернутся не раньше обеда, Антон отправился к Третьякову. Тоже не скоро вернется, во всяком случае, я буду звать обедать кого поймаю[5]. <...>

3. ПОЛЕНОВ — В. М. ВАСНЕЦОВУ

28 января 1886 г. Москва

...В частном оперном театре последнее время пленяла любителей восторгов Ван Зандт, но чем именно пленяла, доподлинно не знаю, только ни голосом, ни красотой, ни даже талантом, ибо она этими тремя качествами не особенно обладает[6]. Марья Александровна Мамонтова[7] без ума от нее, поднесла ей особенную куклу из магазина и меня обругала за мою

светскую бесчувственность и чопорность. Антон пишет с нее же, с Ван Зандт, портрет и, кажется, имеет успех[8]. <...>

4. ПОЛЕНОВА — П. Д. АНТИПОВОЙ[9]

18 марта 1886 г. Москва

...Охотится присоединиться к нам Серов. Какой он талантливый малый и такой вместе с тем бестолковый. Вряд ли решусь тебе его рекомендовать. Во первых,— копун, не кончил портрета, который начал чуть ли не в январе[10], а кроме того, очень уж неровный. <...>

5. ПОЛЕНОВА — П. Д. АНТИПОВОЙ

30 марта 1886 г. Москва

...Писала ли про успехи Серова, который всех нас так порадовал. Он имеет заказы,— портреты лошадей, и так как заказчик очень доволен, дает хорошие деньги, то и художник очень доволен[11]. <...>

6. ПОЛЕНОВА — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

22 октября 1886 г. Москва

...Антон показывал мне свои этюды последние и знаменитую лодочку в Сочи. Этюды очень талантливы и очень, как всегда, не доделаны. Работают в общей мастерской. До сих пор все, кажется, очень довольны[12]. <...>

7. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

14 ноября <18>86 г. Москва

...К обеду, т. е. в семь с четвертью, приехала Наталья <Н. В. Поленова> из школы <Училища живописи, ваяния и зодчества>, как всегда веселая, оживленная и привезла с собой обедать своих новых школьных товарищей — Семеныча <И. С. Остроухова> и Антона[13]. Вечером приехал Н. С. Третьяков[14]— компания, как видишь, не новая, но

Наталья была так оживлена и возбуждена, что и они стали неузнаваемы. Особенно за ужином, который длился до двух часов ночи. <...>

8. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

1 октября 1887 г. <Ялта>

...Сегодня Антон написал лошадку с татарином. Вот так прелесть. Он показал мне фотографию с Ве́рушкина портрета, должно быть, замечательная вещь; судя по фотографии, это живая действительность[15]. Он мне говорил, между прочим, что поступил в школу, на этот раз уже с разрешения инспектора, и поэтому работает там с большим удовольствием, без страху. <...>

9. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

13 ноября 1888 г. <Москва>

...Вчера мы все собрались к С. М. Третьякову[16]. Какие у него есть хорошие вещи из новых и из старых, но до чего в его галерее понимаешь, под каким сильным влиянием французов работает Антон. <...>

10. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

8/20 декабря 1888 г. Москва

...Сегодня состоялся конкурс на Дмитровке. По портрету Антон получил единственную «портретную» премию размером в двести рублей[17]. За жанр первой премии не дали никому. Вторую получил Коровин (Конст. Ал.) за «Чайный стол» <...> За пейзаж — первой опять-таки не получил никто, вторую получил Левитан. Третью получил тоже Коровин (К. А.). Вот тебе результат конкурса <...> которого ты требовала[18]. <...>

11. ПОЛЕНОВА — П. Д. АНТИПОВОЙ

11 декабря 1888 г. <Москва>

...Друзья мои процветают, из нашего кружка трое на днях получили премию в Обществе любителей: Коровин, Серов и Левитан. <...>

12. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

12 февраля 1890 г. Москва

...Из Питера вести, очень меня огорчившие. Пастернак не принят, Серов, хотя и принят, но не нравится[19]. Наши приятели, то есть Нестеров, Архипов[20], Иванов[21], Хруслов — все приняты. Про Н. С. Третьякова не знаю, но если его приняли, а отказали Пастернаку, то это позор из позоров. Здесь все молодое и свежее возмущено этим[22]. <...>

13. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

22 апреля 1890 г. Москва

...У нас это время было очень много художественных волнений разного рода[23]. После приезда Ярошенки[24] Семеныч <И. С. Остроухов>, который до тех пор был довольно спокоен, вдруг проникся пылающим чувством к передвижникам и на днях приехал объявить мне войну. Он виделся с Серовым перед отъездом его в Кострому и так на него напал и отчитал его, что Серов будто бы готов отказаться от своей подписи. Впрочем, я не могла хорошенько понять, то у него выходило, что Серов не сочувствует нашей затее и готов будет подписать то контрпослание, которое Семеныч составит и пошлет в Общее собрание для парализования нашей; то, напротив,— он повторял слова Серова, который будто бы сказал: «подписи я назад не возьму, и если сделал ошибку, то сам и расплачиваться должен». Надеюсь, что это ближе к истине[25]. <...>

14. ПОЛЕНОВА — М. В. ЯКУНЧИКОВОЙ[26]

<Июнь 1890 г. Москва>

...Коровин <...> на днях возвратился из Костромы, где у него и у Серова был заказ огромного образа (говорят, вещь очень интересная)[27]. <...>

У нас здесь в художественном мире много произошло событий довольно знаменательных для будущего. Давно уже назревает недовольство на узкость тех требований, которые передвижники известным нравственным давлением предъявляют художникам. В нынешнем году особенно обострились отношения между старым и молодым, между передвижниками и экспонентами. И вот между здешнею молодежью зародилась мысль

предъявить свои права на художественное существование, открыто объявить, что есть художники, которые, имея свои собственные идеалы и принципы, не желают подчиняться условной рутине, передвижниками установленной. Я, конечно, очень сочувственно отнеслась к этому проявлению самостоятельной жизни между нашими молодыми художниками. Они хотят представить в собрание передвижников заявление, в котором выражают желание участвовать в составлении выставки. В настоящее время собираются подписи. Подписалось уже тринадцать человек экспонентов. Здешние передвижники, исключая Вас. Дм. <Поленова>, страшно возмущены такого рода смелостью со стороны московской молодежи. Из экспонентов против этого движения восстал Илья Семеныч <Остроухов>, который очень за это время изменился. Многие отказались подписаться, так что и экспоненты разбились на два лагеря. На нашей стороне оказалось все-таки много талантливых имен, например: Серов, Коровин, Левитан, Архипов, Пастернак. Из отказавшихся назову Остроухова, Нестерова, Светославского[28], несколько одесситов и петербуржцев. Что из этого выйдет, сказать трудно — нам, по всей вероятности, откажут, и в форме, вероятно, довольно резкой, т. е. будет откровенно высказано то, что уже чувствуется в воздухе[29]. Тогда придется откланяться и расстаться с передвижниками. Но куда идти, вот вопрос, на который еще ответа никто себе не дает <...> Было говорено и об составлении отдельного общества. Но это еще рано, да и сил и времени много уйдет, лучше употребить их на художественную работу. <...>

15. ПОЛЕНОВ — Е. М. ХРУСЛОВУ[30]

6 ноября 1890 г. Москва

...У нас теперь открылась этюдная выставка и на этот раз, кажется, довольно интересная[31]. Особенно выдаются этюды Серова, Коровина, Левитана и двух молодых художников, путешествовавших летом по Волге,— Рерберга[32] и Клименко[33]. <...>

16. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

2 февраля <18>91 г. <Петербург>

...Сейчас ушел от меня Павел Петрович Чистяков <...> Про молодежь стали говорить, как их Академия портит: «Вот Серов, не дали кончить, а ведь как он умел рисовать. Поднос у меня нарисовал, а другие этого не могут!»[34] <...>

17. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

7 марта 1891 г. Петербург

...Ответ на заявление экспонентов был предложен Ярошенкой, смысл его выражается словом — «молчать», а Прянишникова[35], который был принят большинством,— «убирайся к черту»... Они признают приславших картины отказавшимися от заявления. Так что Иванов и Серов твердо стоят на почве и будут наказаны. Словом, мудрецы[36]. <...>

18. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

5/17 ноября 1891 г. Москва

...Из молодежи видела Серова, Коровина, Левитана, Пастернака <...> Но произведений их еще не видала, за исключением коровинских и серовских, да Машиных <М. В. Якунчиковой>.

19. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

20 ноября/1 декабря 1891 г. Москва

...У нас на выставке дела идут очень хорошо. Еще только полсрока выставке, а уже собрали, кроме входных билетов, более пяти тысяч... Художники все дали хорошие, ценные вещи, некоторые положительно лучшие, какие у них оставались. Молодежь очень мило отозвалась. Серов, Коровин, Левитан и другие дали хорошие крупные, заметные вещи[37]. <...>

20. ПОЛЕНОВА — С. В. ИВАНОВУ

6 декабря 1891 г. Москва

...Из художников я видела Васнецовых, Пастернака, Архипова, Коровина, Серова, Левитана, а работы только трех последних <...> Сколько я могу судить, более всех и бодрее всех работал Левитан. <...>

21. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

6 апреля 1893 г. Москва

...Эти дни все очень заняты приготовлением живых картин и вообще того литературно-музыкального и художественного вечера, который готовит Серов, чтобы удивить всю Москву своим художественным предприятием[38]. <...>

22. ПОЛЕНОВА — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

11 апреля 1893 г. Москва

...Вчера вечером произошел Антонов праздник. Народу было довольно много, вероятно, сбор окажется хорошим. Самый характер вечера вышел очень особенный, вовсе не похожий на те рутинные <...> благотворительные, к которым привыкла публика. Так как главные заправилы были Серов и Поленов, которые выработались в этом отношении на сцене против Спасских казарм[39], то и характер вечера напомнил тамошние спектакли. Было все так же художественно, так же не рутинно, но и так же не гладко. Между картинами были слишком большие промежутки, публика зевала и, наконец, не дождавшись окончания, стала разъезжаться, и это не удивительно, потому что окончание последовало только в час пополуночи. Новостью было еще то, что несколько художников пожертвовали Серову свои этюды, которые были выставлены в зале рядом и во время антракта продавались. Всех картин было четырнадцать, ценою от десяти до пятидесяти рублей. Был тут представлен и Репин, и Маковский, и Поленов, и Серов, и другие, была и моя пастель. Все до единой распродались в течение, я думаю, получаса и составили около четырехсот рублей лишних, и то хлеб для голодающих[40]. <...>

23. ПОЛЕНОВА — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

4/16 января 1895 г. Москва

...Я побывала только на выставках — ученическая очень, очень плоха, зато очень интересна Периодическая в Историческом музее. <...> Крайне интересен Серов — пастельный портрет Милуши — сущий шедевр[41].<...>

24. ПОЛЕНОВА — Н В. ПОЛЕНОВОЙ

14 января 1895 г. Москва

...Последнее время я бываю везде, где могу видеться с художниками для пропаганды наших народных выставок, потому что, оказывается, время идет, а почти половина сюжетов еще не разобрана[42]. Пропаганда моя идет очень успешно: программу у меня просили Серов, Архипов, Виноградов[43], который приезжал сюда на праздники, Бакшеев, Вопилов[44].<...>

25. ПОЛЕНОВА — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

24 января 1895 г. Москва

...Работаю это время мало, потому что много приходится хлопотать по делам «Товарищества московского» <...> Отношения с передвижниками обостряются — вообще образуются довольно отчетливо три течения: одно — это фанатические патриоты передвижничества: Савицкий[45], Киселев[46], Касаткин, до известной степени Архипов. Второе — это передвижники и передвижнические экспоненты, которые стоят на том, чтобы поднять местные московские выставки, но с мелкотой якшаться не желают, сюда относятся — Аполлинарий Васнецов, Серов, Нестеров, Пастернак. Они поддерживают Дмитровку и ее общество[47]; и третье — это наше Товарищество[48]. Открытой борьбы между членами этих сект хотя и нету, но нет-нет да и покосятся друг на друга. Я считаю, что тут дурного ничего нет, напротив, где жизнь, там и столкновения, без этого нельзя. <...>

26. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

19 июня 1896 г. <Москва>

...Я с ним <М. А. Врубелем> сговорился, что я ему помогаю и только оканчиваю его работу под его же руководством[49]. И, действительно, он каждый день приходит, а сам в это время написал чудесные панно «Маргарита и Мефистофель». Приходит и Серов, так что атмосфера пропитана искусством. <...>

27. ПОЛЕНОВ — М. М. АНТОКОЛЬСКОМУ

31 августа 1900 г. <Борóк>

...Очень меня порадовало, что наша молодежь получила награды на Парижской выставке; особенно я был доволен за моих двух любимых художников — за Серова и Костю Коровина[50]. <...>

28. ПОЛЕНОВ — Е. В. ПОЛЕНОВОЙ[51]

30 сентября 1901 г.

...что касается до Веры Мамонтовой Серова и «Не ждали» Репина, то их вдохновила, вероятно, картина Dagnan de Bouverey (Даньяна Бувере) — «Новобрачные»[52] <...> Групповой портрет Коровина «За чайным столом», написанный в оттенках белого, также навеян впечатлениями от картины Даньяна Бувере. <...>

29. ПОЛЕНОВ — И. В. ЦВЕТАЕВУ[53]

31 августа 1908 г. <Борóк>

...Относительно художников, я тогда назвал троих: Серова, Головина и Константина Коровина, они все живы и в расцвете сил <...> Серов был недавно в Италии и Греции с целью подготовить себя к этой работе, поэтому у него, вероятно, и материал готов[54]. <...>

30. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

9 марта <190>9 г. <Петербург>

...Был я на выставке Салон, мне было обидно видеть, что такие искренние и даже интимные вещи, как Левитана, Марии Якунчиковой и Мусатова, находятся среди сбора наглости и бесстыдства. Конечно, есть и хорошие вещи, например Головина, Серова[55], Коровина. <...>

31. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

22 марта 1909 г. Петербург

...Вчера я был у Врубеля, он совершенно слеп <...> Я спросил, помнит ли Серова и Коровина, он сказал: «Я и брата его помню». Про Серова ничего не сказал[56]. <...>

32. ПОЛЕНОВ — Н. В. ПОЛЕНОВОЙ

24 ноября 1911 г. Борок

...Какая огромная потеря для искусства — смерть Серова. В последний раз я виделся с ним, когда я лежал больной, в Петербурге, в мастерской милого, гостеприимного Матэ. Он <Серов> писал портрет Нобеля[57], который ему не удавался, и он непомерно много курил.

Помню, как однажды он пришел и говорит, что был на моей выставке: «По чувству мне очень понравилось, меня даже как будто захватило». Эти слова доставили мне тогда большую радость.

Какой это был неподкупно честный человек и какой высокий и стойкий в убеждениях! Несмотря на свое кажущееся равнодушие, как он горячо принимал к сердцу наш протест против президента Академии!

Он ведь несколько раз был на краю смерти. Этот раз, вероятно, сердце не выдержало такого долгого и высокого давления. Ведь барометр больше двух недель стоял, как три года назад, почти на 78.

Мне очень жаль, что я не мог быть у него на панихиде и на похоронах. В такие минуты общение с близкими людьми смягчает горечь утраты.

Надо бы узнать у Ильи Семеновича <Остроухова>, когда будет заупокойная обедня — на девятый день (30) или на сороковой; я бы приехал.

...Странное дело: последнее время мне почему-то все припоминался Серов <...>

КОММЕНТАРИИ

[1] Алексей Петрович Боголюбов (1824—1896) — живописец, с 1871 г.— член совета Академии художеств, от которой имел поручение опекать ее пенсионеров, пребывавших во Франции. О том, что он успешно справлялся с этим заданием, ставшим его жизнен-

ным долгом, Репин писал Стасову 16(28) декабря 1874 г.: «Боголюбов очень много делает для русских молодых художников: достает работы и печется, как о своих детищах, спасибо ему, молодец. Без него русским было бы плоховато (художникам)» (Репин. Переписка со Стасовым. Т. 1, стр. 108). В те же годы Боголюбов основал в Париже Общество вспомоществования русским художникам.

В конце жизни он организовал в Саратове художественный музей имени Радищева, внуком которого он был, и рисовальную школу.

[2] Дмитрий Александрович Татищев (1824—1878) — генерал-майор, художник-любитель. Интересную характеристику дал Татищеву А. П. Боголюбов: «Он был богатырь — командовал когда-то лейб-гусарским полком и был блестящим офицером, про которого когда-то императрица Евгения сказала: «Voilà un homme». Имея состояние, Татищев был вполне гостеприимен и радушен со всеми своими друзьями,— еще с молодости в школе Н. Е. Сверчкова, проживавшего чуть ли не всю жизнь в Царском Селе, он малевал лошадей, тройки, зимние охоты, собак гончих и пр. и пр. Картины его, конечно, проходились приятелями, но все-таки проникали в «Салон», и надо было видеть нашего доброго гусара, как он был доволен и как судил и рядил о всех своих товарищах старых и молодых» («Художественное наследство». Т. 1, стр. 149, 150).

[3] Наталья Васильевна Поленова (1858—1931), урожденная Якунчикова,— жена В. Д. Поленова, «была хорошо известна в художественном и театральном мире Москвы» (Н. В. Поленова.— «Возрождение», Париж, 1932, 9 января, № 2412). По словам В. С. Серовой, Поленова, как «тонкая художница с чуткой душой, много способствовала осуществлению абрамцевского предприятия» (Серова, стр. 82).

[4] Петр Антонович Спиро (1844—1893) — физиолог, профессор Одесского университета. Он был одним из активнейших членов Абрамцевского кружка, неизменным участником домашних спектаклей Мамонтовых. В своих воспоминаниях В. С. Мамонтов писал о нем: «Спиро был товарищем отца по Московскому университету; в юношеские годы у них одновременно родилась горячая любовь к театру, к сценическому искусству, и на этой благодатной почве расцвела дружба, продолжавшаяся до гроба <...> Богато одаренный, Петр Антонович обладал небольшим приятным тенором и, будучи очень музыкальным, сходился с моим отцом и в области пения <...> Очень любил Спиро и живопись и всегда очень интересовался манерой работы гостивших одновременно с ним в Абрамцеве художников, с большинством которых он был в самых близких приятельских отношениях» (В. С. Мамонтов. Репин и семья Мамонтовых.— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 44, 45). Вот как отзывался В. Д. Поленов о П. А. Спиро: «Я ни с кем так не сходился в убеждениях, как с ним <...> Его беседы были для меня истинным наслажденьем, я ждал его приезда, как голодный ждет хлеба; после свидания с ним я чувствовал духовный подъем сил, являлась бодрость, энергия, и я с увлечением принимался за дело, зная, что недаром работаю <...> Все темное, низкое, подлое было ему противно; он весь был проникнут смягчающей и примиряющей идеей любви и человечности. Он необыкновенно отзывчиво относился ко всему истинному, хорошему и прекрасному. Влияние его на меня было огромное; я убежден, что многие ему обязаны многим хорошим. Наконец, его вокальный и

сценический талант давали такие минуты высокого художественного наслаждения, которое никогда не забывается» (Поленовы, стр. 490, 491).

[5] Предположительная датировка этого письма основывается на письме Н. В. Поленовой к Е. Д. Поленовой от 27 июля 1884 г. В нем имеются такие строки: «...живем мы это время очень открыто для нас: с самого вашего отъезда почти не проходило дня без гостей. В среду в одиннадцать часов явились Савва, Лиза <Е. Г. Мамонтова>, Спиро, Остроухов и Серов. Побыли с час и уехали по разным галереям, а Лиза осталась... Затем вернулись те, кроме Саввы, обедали и просидели до двенадцати часов» (Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.—Л., 1948, стр. 208).

[6] Мария ван Зандт (1861—1919) — известная в то время оперная певица.

Обладая редким лирико-колоратурным сопрано при хороших внешних данных, ван Зандт с успехом выступала на сцене лучших оперных театров Парижа, Лондона и других европейских городов. В 80-х гг. прошлого столетия она пела в Частной опере Мамонтова.

Работавший в то время в этом театре В. П. Шкафер вспоминал спустя полвека: «...Мария Ван-Занд. Кто же может забыть эту очаровательную исполнительницу Лакмэ в опере Делиба! Композитор для нее и написал эту оперу. Ее грациозный талант, чарующего, нежного тембра голос, школа, обаятельная внешность, комплекс всех ее артистических данных покоряли видевших и слышавших эту певицу. Миньона в опере Тома, Маргарита в «Фаусте», Джульетта в опере «Ромео и Джульетта» — все эти роли она исполняла с редким совершенством законченного мастерства. Ее гастроли проходили при переполненном публикой зрительном зале и имели выдающийся успех. За выход она получала по тем временам баснословный гонорар — две тысячи рублей» (В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. Л., 1936, стр. 145).

В. С. Мамонтов в подготовленной им для печати работе «Частная опера С. И. Мамонтова» так объяснял успех ван Зандт: «Несомненно эта певица по совершенству пения, по исключительному сценическому таланту стояла таким же выдающимся особняком среди остальных артистов, как впоследствии среди своих современников — Ф. И. Шаляпин. Ее чарующий нежного тембра голос, ее изумительное умение владеть им, ее обаятельная внешность и редкая способность полного перевоплощения в исполняемой ею роли покоряли с первого же знакомства присутствующих. Она в живой художественной форме соединяла оперу прошлого с оперой будущего, беря у первой мелодичность, а у второй — драматичность, и соединяла эти элементы с тем чувством меры и такта, который подсказывается ничем незаменимым художественным инстинктом. Она столько же играла при помощи музыкальных фраз, сколько и пела жестами и драматическими движениями, никогда не сходя ни на минуту с почвы художественной пластики пела она «Лакмэ» Делиба, «Миньону» Тома, «Динору» Мейербера, «Дон-Жуана» Моцарта и «Севильского цирюльника» Россини» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

Даже суровый А. Г. Рубинштейн, по словам М. К. Тенишевой, «страшно увлекался ван Зандт и не пропускал ни одного представления с ее участием» (М. К. Тенишева. Впечатления моей жизни. Париж, 1933, стр. 55).

В 90-х гг. ван Зандт вышла замуж за проф. Черинова и затем оставила сцену.

[7] Мария Александровна Мамонтова (?—1904), урожденная Лялина, — жена А. И. Мамонтова. В молодости Мамонтова была певицей, после замужества отошла от сценической деятельности, но связи с представителями искусства не порывала. В доме М. А. и А. И. Мамонтовых частыми гостями были русские и иностранные художники, артисты, писатели. Репин сделал такую красноречивую надпись на оборотной стороне исполненного им в 1882 г. портрета ее дочери Татьяны: «Бескорыстному другу всех артистов Марии Александровне Мамонтовой» («Художественное наследство». Т. 1, стр. 229).

Мамонтова — автор двух сборников: один из них (составлен совместно с М. Т. Соловьевой) — «Детские игры и песни. Подвижные игры с пением и подвижные игры без пения» (М., 1872); второй — «Детские песни на русские и малороссийские напевы с аккомпанементом фортепиано. Под редакцией проф. П. И. Чайковского» (Изд. 2-е, доп. М., 1875). Затевала Мамонтова издание второго выпуска этого музыкального сборника, но Чайковский отказался, заявив, что ее песни «до того противны», что он «не в состоянии с ними опять возиться» (письмо к П. И. Юргенсону от 18 июля 1878 г.— П. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. 7. М., 1962, стр. 338). Так сборник и не вышел. В Москве, в Леонтьевском переулке, у нее был магазин «Детское воспитание», в котором одно время продавались кустарные изделия Абрамцевских мастерских. Собственная типография ее мужа позволяла выпускать детскую литературу, распространявшуюся как издания ее магазина.

[8] Портрет ван Зандт ныне находится в Куйбышевском художественном музее.

[9] Прасковья Дмитриевна Антипова — подруга Е. Д. Поленовой со школы Общества поощрения художеств в Петербурге, директриса Ярославской женской гимназии.

В 1890 г. Серов исполнил ее портрет (масло, Ярославо-Ростовский историко-архитектурный художественный музей-заповедник).

[10] Речь идет о портрете ван Зандт, который, как утверждает И. Э. Грабарь, был окончен лишь осенью 1886 г. По его словам, «избалованной певице наскучило долго позировать юному, совершенно неизвестному художнику, и Серову пришлось его торопливо кое-как закончить» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 69).

[11] Об этом заказе Серову на изображение лошадей см. т. 1 настоящего изд., стр. 165.

[12] Здесь упоминается мастерская на Ленивке; о ней подробнее см. т. 1 настоящего изд., стр. 147, и прим. 10, стр. 157.

[13] В то время Серов стал посещать Училище живописи без какого-либо разрешения администрации. Художник М. М. Яровой, тогда еще ученик училища, впоследствии вспоминал об этом времени: «...В. А. Серов при мне поступил в Училище живописи и ваяния уже готовым художником. Многим, в том числе и мне, его рисунок даже не понравился, и он ни с кем особенно не сошелся. Но вот в натурный класс зашел В. Д. Поленов, подошел к Серову и долго, долго смотрел на рисунок, разговорился

и уходя, ни к кому не обращаясь, сказал: «Я бы хотел так рисовать». После этого мы окружили Серова и тоже нашли в нем такие достоинства, что и нам захотелось так рисовать <...> Человек он был очень симпатичный, воспитанный, тактичный и со всеми одинаково любезно внимательный» (М. М. Яровой. Автобиографический очерк и воспоминания.— Не издано; ЦГАЛИ). См. т. 1 настоящего изд., письмо 8, стр. 116.

[14] Николай Сергеевич Третьяков (1857—1896) — художник, секретарь МОЛХ, сын С. М. Третьякова. В последние четыре года жизни он был гласным Московской городской думы, выборным купеческого сословия и принимал деятельное участие в городских попечительствах о бедных (Н. С. Третьяков. Некролог. — «Новости дня», 1896, 27 февраля, № 4569).

[15] Имеется в виду портрет В. С. Мамонтовой (см. т. 1 настоящего изд., письма 10 и 28, стр. 116, 122, а также стр. 145 и прим. 5, стр. 156).

[16] Сергей Михайлович Третьяков (1834—1892) — купец, коллекционер произведений западноевропейской живописи XIX века; в 1892 г. П. М. Третьяков вместе со своим художественным собранием передал в дар Москве и его коллекцию.

В 1894—1895 гг., уже после смерти С. М. Третьякова, Серов по заказу П. М. Третьякова исполнил его портрет.

[17] В декабре 1888 г. Серов представил на ежегодный конкурс МОЛХ два произведения — портрет Верушки Мамонтовой (картина известна под названием «Девочка с персиками») и пейзаж «Пруд» (или «Сумерки»). На конкурс поступили тридцать две работы молодых художников, и в их числе, как выяснилось позже, И. И. Левитана и К. А. Коровина. Для Серова этот конкурс был очень важен. Когда стало известно, что единственной имевшейся премии за портрет удостоен Серов, у него вырвалось следующее признание: «Я доволен, т. е. если бы было иначе, я б был недоволен, и очень. Всякие различные мысли в роде того, например, что я художник только для известного кружка московского и т. д. одним словом — умерщвлены. Итак, мое вступление благополучно, и то хорошо» (письмо к И. С. Остроухову от 13 декабря 1888 г. — Серов. Переписка, стр. 197).

[18] В немалой степени присуждением премии Серов и К. Коровин обязаны, по-видимому, Поленову, входившему в состав жюри конкурса. В письме Н. В. Поленовой к Е. Г. Мамонтовой от 11 декабря 1888 г., из которого это можно заключить, имеются еще следующие слова о Поленове: «Ужасно счастлив и радуется их радостью» (Поленовы, стр. 404).

Если товарищи по искусству искренне восхищались произведениями Серова, Левитана, К. Коровина и считали, что они заслуживают самой высшей похвалы и награды, то высказывания прессы изобличают близорукость и консервативность тогдашних художественных критиков. Вот, например, что было напечатано в одной из наиболее распространенных московских газет: «Конкурс на премию <...> отличается относительно количества и качества представленных картин замечательной бедностью,— первая премия не была выдана, некоторые из премированных картин скорее походили на этюды, при всей талантливости их авторов. Эта своеобразная этюдность письма выра-

жает собой, между прочим, особое направление некоторых наших художников, которых можно назвать нашими экспрессионистами и у которых техника отличается смелостью мазков, а палитра может уловить только главные тоны, при этом все направлено на произведение сильного впечатления; этого сильного впечатления добиваются даже без правильного и красивого рисунка» (В. Сизов. Искусство в 1888 г.— «Русские ведомости», 1889, 9 января, № 9). После такой оценки конкурса 1888 г., являющегося в истории русского искусства конца прошлого века блистательным этапом, невольно приходят на память слова В. В. Стасова, сказанные почти в то же время: «Кто не читал сам в газетах и журналах, в продолжение многих лет, всех наших художественных «критик», наверное не поверит, что не было у нас такого талантливого художника, такой талантливой картины, которая не была бы обругана, с первой же минуты своего появления на выставке, если не повально всеми, то почти всеми нашими «критиками». Перечтите в уме все, что только создано у нас до сих пор лучшего, талантливейшего в искусстве, что навсегда остается честью и славой его — все было непременно выбранено и затоптано г.г. нашими критиками. Картины Верещагина и Репина, Федотова и Перова, Шварца и Сурикова, Владимира Маковского и Прянишникова, Ге и Крамского, а зараз тут же вместе и множества других талантливых их товарищей — все, все были тотчас же оплеваны или подняты на зубок. И чем талантливее и оригинальнее была вещь, тем вернее ее презирали и с негодованием фыркали на нее г.г. русские художественные критики» (В. Стасов. Передвижная выставка и ее критики.— «Северный вестник», 1890, № 3, стр. 84). Лишь много лет спустя в печати произошел перелом и стали высказываться мнения, что «в прежнее время» конкурсы МОЛХ «были очень интересны, заключая в себе таких художников, как И. Левитан, К. Коровин, В. Серов и др.» («Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1910, № 10, стр. 387).

[19] В письме Поленова касается приема произведений на XVIII передвижную выставку.

Это была первая выставка Товарищества передвижников, в которой участвовал Серов. На нее, несмотря на настояния Репина прислать портреты Верушки Мамонтовой, М. Я. Симонович, «да еще кого писал на солнце», Серов дал лишь портрет отца, который, по мнению Ильи Ефимовича, был «не особенно счастливо закончен» и потому его мол «пожалуй и не примут» на передвижную (письмо Репина к Серову от 16 января 1890 г.— Репин. Письма к художникам, стр. 76). Слова Поленовой — «Серов, хотя и принят, но не нравится» — находят объяснение в строках письма Репина к Серову от 29 января 1890 г.: «Портрет твой послан. Я не писал тебе, что он плоховат. Я только старался взглянуть на него беспристрастным, даже придирчивым взглядом судей и публики вообще, чтобы тебе быть готовым ко всему. Может быть, я и ошибся, может быть, портрет сразу будет поднят на щиты и ты будешь принят членом, могу ли я вперед знать. А писал тебе, что думал в ту минуту, когда вообразил себе передвижников перед твоим портретом» (там же, стр. 77).

[20] Абрам Ефимович Архипов (1862—1930) — живописец, преподаватель Училища живописи в 1894—1918 гг.

[21] Сергей Васильевич Иванов (1864—1910) — художник, член ТПХВ, в 1900—1910 гг.— преподаватель Училища живописи.

Смерть Иванова поразила Серова. 6 августа 1910 г. он писал Остроухову: «Только что прочел в «Речи», что умер С. В. Иванов — ох, правда ли это? Что было с ним? Еще ведь такой молодой?! Не знаю, насколько он, вообще, был болезнен? Случайность? Раненько что-то... Жаль мне его. Все-таки недурный человек и недурный художник» (Серов. Переписка, стр. 254).

[22] ТПХВ действительно приняло Н. С. Третьякова экспонентом своей XVIII выставки, а произведений Пастернака на ней не было.

[23] Здесь речь идет о письме экспонентов в ТПХВ. В нем они выдвигали следующее предложение: «не найдет ли Товарищество своевременным допустить к баллотировке экспонентских картин членами и тех экспонентов, художественное направление которых, через их неоднократное участие на выставках, успело достаточно определиться (Поленовы, стр. 451). О том, что положение экспонентов было весьма незавидным, можно судить по письму Репина к К. А. Савицкому от 28 сентября 1887 г., в котором он так объяснял свой выход из Товарищества: «Эта скупость приема новых членов!! <...> Эта вечная игра в темную при приеме экспонентов! Всего этого я, наконец, переносить не могу. Я долго надрывал себе глотку против этих несимпатичных мер и вижу, что я остаюсь один всегда <...> чиновничество мне ненавистно; я бежал из Академии от чиновников — у нас возникла своя бюрократия. Я не могу...» (Репин. Письма к художникам, стр. 66, 67). См. т. 1 настоящего изд., письма 14 и 17, стр. 117, 119.

[24] Николай Александрович Ярошенко (1846—1898) — живописец, один из ведущих деятелей ТПХВ, стойкий приверженец и защитник принципов передвижничества.

[25] Среди экспонентов не было единодушия в отношении предпринимавшегося акта. Так, Нестеров писал родным 1 мая 1890 г.: «В Москве сильно агитируют экспоненты, готовится петиция, инициатором которой есть Иванов, ему сильно помогает сестра Поленова. Всеми правдами и неправдами собрали четырнадцать подписей. Многие после, разобрав дело, чешут в затылке, да поздно... Я не подписался. Остроухов объявил себя противником этой затеи и готовит контрпетицию...» (М. В. Нестеров. Из писем. Л., 1968, стр. 45).

[26] Мария Васильевна Якунчикова (1870—1902), в замужестве Вебер,— пейзажист и офортист.

Серов близко знал многих Якунчиковых, особенно молодое поколение. Известны его портреты и зарисовки З. В., В. В. и М. Ф. Якунчиковых. Пытался он портретировать и Марию Васильевну. Упоминание об этом встречается в письме Н. В. Поленовой к Е. Д. Поленовой от 15 июня 1887 г., отправленном из Жуковки: «...Как-то были у нас Семеныч <Остроухов> с Антоном, и очень приятно мы провели время. Они рассказывали и показывали преинтересные фотографии, а потом Антон очень талантливо начал этюд с Маши» (Поленовы, стр. 383). Этот портрет Серов не окончил. Ныне он хранится в Государственном музее-усадьбе В. Д. Поленова.

[27] Имеется в виду картина «Хождение по водам». О ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 310, и прим. 9, стр. 359.

[28] Сергей Иванович Светославский (1857—1931) — живописец, ученик А. К. Саврасова, однокашник И. И. Левитана и К. А. Коровина по Училищу живописи, где он занимался в 1874—1882 гг. С начала 900-х гг. жил и работал в Киеве.

[29] О том, как ТПХВ восприняло письмо экспонентов, см. т. 1 настоящего изд., письмо 17, стр. 119.

[30] Егор Моисеевич Хруслов (1861—1913) — живописец, с 1890 г. — уполномоченный ТПХВ по организации выставок, с июня 1899 по 1913 г.— хранитель Третьяковской галереи.

Назначение на этот пост было решено, с редким единодушием, всеми членами совета галереи, в том числе и Серовым. Они констатировали «личные качества» Хруслова и его «пригодность к делу» (Журналы заседаний совета галереи за 1899—1902 гг. М., 1903, стр. 3). Что толкнуло на такое решение, видно из характеристики, которую дал Хруслову И. Э. Грабарь: «Посредственный пейзажист <...> человек добросовестный и хороший служака, но малоодаренный» (Грабарь. Автомонография, стр. 252). Серов, очевидно, уважал и ценил этого расторопного человека. В 1903 г. он очень внимательно отнесся к Хруслову, настаивая перед советом галереи на предоставление ему отдыха: «Ему положительно необходим отпуск. Как человек в высшей степени деликатный об этом он и не просит, разумеется — но, видимо, ему очень тяжело» (письмо к Остроухову от 5 июня 1903 г.— Серов. Переписка, стр. 232).

[31] Поленов упоминает о второй выставке этюдов МОЛХ. «Выставка наша ничего себе, мои этюды тоже ничего себе»,— писал А. П. Боткиной 7 ноября 1890 г. И. С. Остроухов, один из близких Серову людей. И далее он сообщал: «Очень рад, что публика нас теперь посещает. Газеты еще молчат, как коровы перед новыми воротами, но думаю, что скоро замычат руганью» (не издано; отдел письменных источников ГИМ). Действительно, если этюды отдельных художников, и в первую очередь Серова, произвели сильное впечатление, то в целом выставка вызвала серьезные замечания. Даже такой просвещенный критик, как С. С. Голоушев, обычно приветствовавший новое в искусстве, писал на этот раз, что выставка «бедновата». Развивая свое суждение, он продолжал: «Этюдов крупных художников на ней очень и очень мало, но все же к прошлогодним именам прибавилось имя г. Репина, и очень интересных молодых художников г.г. А. Васнецова, Левитана, К. Коровина и Серова <...> Выставка несомненно носит характер сильного увлечения тем направлением нашей живописи, ярким представителем которого является В. Д. Поленов. Дух его, его манера и даже его тона чувствуются в большей части хороших и совсем ученических произведений. Г.г. Левитан, К. Коровин, Остроухов, Серов, Виноградов, Щербиновский, Малютин, Бакшеев, Домбровский, Трояновский и т. д.— все с той или другой стороны напоминают Поленова. Местами это доходит даже до полной копировки, так что этюды кажутся списанными не с натуры, а с Поленовских этюдов. Направление это настолько интересно и захватывает такие талантливые личности, что на нем стоит остановить дольше наше внимание. За последние 10—15

лет наша пейзажная живопись представляется строго натуралистической. Такие представители этого направления, как гг. Шишкин, Е. Волков, Киселев, Орловский и т. п., сумели достигнуть в своих произведениях такого совершенства, что их можно смело поставить рядом с произведениями лучших пейзажистов Европы, но молодой художник, смотря на них, все-таки остается неудовлетворенным. Смотря на сосновый лес г. Шишкина, он чувствует, что художником сделано все в направлении строгого натурализма. Дальше идти некуда. И все-таки это не натура. Это анатомия натуры, натура, переданная с фотографической точностью не только в рисунке, но и в тонах, но все-таки такая же мертвая, как сама фотография. Анатомия изучена, но недостает физиологии. Сравнивая Шишкинские леса с натурой, замечаешь, что в них нет того света и той яркости, которая присуща натуре. В картинах многое вяло и серо, а в природе серого нет совсем, и самый неопределенный серый оттенок в сущности создается из игры нежных, едва заметных переходов голубоватых, лиловатых, зеленоватых и т. п. тонов. Отсюда, садясь за мольберт, молодой художник хочет отрешиться от прямого воспроизведения на полотне природы так, как он видит ее перед собой, и заботится лишь о том, чтобы его произведение оставляло в зрителе впечатление природы, хотя во многом оно очень далеко от точной копировки <...> посмотрите на этюды г. Серова. За ним нельзя не признать громадной талантливости. Манера его груба, мазки таковы, что на близком расстоянии этюды представляют какой-то хаос красок, но перед ними все подолгу останавливаются, потому что на некотором расстоянии в них получается такая сила, которой могут позавидовать лучшие из наших художников. Лучший из его этюдов «Осень». В нем столько света в зеленоватых прорезах облаков, что его не убивают даже стоящие рядом этюды г. Репина. И все-таки, смотря на эти этюды, хочется, чтобы художник снова пошел с ними на натуру и так же выследил все тона в подробностях, так же сильно написал траву и партию деревьев там, где только одни неопределенные мазки красок. Без этого этюды носят на себе характер талантливых декоративных эскизов, а не этюдов. Эта эскизность еще больше выступает в вещах г. Коровина <...> Все это вызывает какое-то досадливое чувство, потому что в то же время вы видите перед собой большую талантливость и в самой беспорядочной мазне и едва намеченном тоне чувствуете, что должно быть на их месте <...> В области жанрового этюда замечается то же направление, о котором мы говорили в области пейзажа. В большой интересной голове г. Серова, и в этюдах г. Малютина то же увлечение манерой и небрежное незаконченное письмо. В результате то же досадливое впечатление, потому что, смотря на эти вещи, чувствуешь, как много мог бы сделать художник. Смотря на них, невольно сравниваешь их с рядом стоящими старыми этюдами г. Репина и в особенности с этюдом старика. Какая там выписка и выслеженность рисунка и какое тут небрежное и самодовольное письмо. Мы знаем, что вышло из г. Репина, но что-то выйдет из этих молодых?» (Глаголь. Вторая выставка этюдов в Московском обществе любителей художеств.— «Артист», 1890, кн. 4, № 11, стр. 162—164). А вот какое мнение высказал рецензент Н. А. Александров: этюд Репина «Еврейка» — «цвет настоящей этюдной выставки <...> но этот цвет, сделаем пояснение,— больше в имени художника, так как рядом с этюдами Репина мы видим три блестящих этюда,— два пейзажа и одну головку,— молодого художника Серова. Его этюды, даже стоя рядом с репинскими, не только не

уступают им, но, по своей свежести и ширине письма, говорят весьма многое в пользу преимуществ таланта Серова. Тут нет той деланности или той заученности и практичности в письме, какая присуща всем художникам, очень много учившимся в Академии; здесь свободная кисть, непосредственно зависящая от таланта, от чувства, от взгляда художника; и художник как бы неглижирует тем, что делает: он заинтересован лицом, его колоритом, или освещением или экспрессией,— и вы видите, как он бойко, точно одним мазком и одной краской, воспроизводит желаемое, и воспроизводит верно, правдиво, как по рисунку, так и по формам; до остального же ему будто и дела нет; и в одном месте рука отвалилась, в другом она плоска, как щепка, там складки платья деревянные и т. д. Эти свойства таланта Серова мы заметили уже давно и, к несчастью, заметили в его картинах, где должна быть, конечно, во всем полная законченность и где эти свойства не только не уместны, но просто портят дело. Два пейзажных его этюда весьма сильны по письму, по переданному впечатлению; но Серов — не пейзажист, и вследствие этого мы перейдем к Левитану, который в этом отделе живописи премирует на выставке так же, как Серов в отделе жанра <...> мы должны сделать весьма грустный вывод относительно общего уровня развития и характера этюдных работ русских художников. Однообразие в мотивах и даже полное отсутствие мотивов, бесцельность работ, плохой рисунок, еще хуже того колорит и, наконец, полное непонимание задач этюда, — вот что в общем чувствуется после обзора трех зал с триста этюдами. Ни один из художников не дает нам полного понятия о значении этюда для картины, ни один не представил изучения натуры с помощью этюда, ни у кого не чувствуется ясно, определенно, чего он достигал, к чему стремился,— вот тот мрак или те потемки, в которых, видимо, бродят художники» (Н. Александров. Вторая этюдная выставка.— «Новости дня», 1890, 18 ноября, № 2654).

[32] Федор Иванович Рерберг (1865—1938) — живописец, в 1891—1903 гг. экспонент ТПХВ, председатель Московского товарищества художников.

[33] Михаил Иванович Клименко — живописец.

[34] Слова Чистякова о подносе, который Серов смог нарисовать, отнюдь не шутка. Его ученица В. М. Баруздина рассказывает такой эпизод: «Один из немногих лучших рисовальщиков школы Павла Петровича, Валентин Александрович Серов пришел к Павлу Петровичу учиться. Это было летом, на даче. Для первого урока Павел Петрович бросил перед Серовым на пол, на балконе, листок бумаги. Серову такая смешная пустая задача показалась обидной, но он начал рисовать, и при своем таланте и старании не смог с ней справиться. Пустая легкая задача оказалась ему не под силу, и он уразумел, что задача — не шутка, а урок самый строгий, который требует, кроме одного таланта, еще чего-то, и с этим «чем-то» необходимо считаться, овладеть им, подчинить своей воле. И для Серова, богато одаренного художника, каждая задача стала уже не пустой или ничтожной, а в высшей степени интересной, которую нужно разрешить во всю мочь» (П. П. Чистяков и В. Е. Савинский. Переписка. 1883—1888 гг. Воспоминания. Редакция и комментарии И. А. Бродского и М. С. Коноплевой. М.— Л., 1939, стр. 283).

[35] Илларион Михайлович Прянишников (1840—1894) — живописец, один из учредителей ТПХВ, с 1873 г. и до своей смерти преподавал в Училище живописи.

А. Я. Головин, говоря об училище конца 80-х гг., так писал о Прянишникове: «Одним из наиболее влиятельных профессоров-живописцев был в ту пору И. М. Прянишников, принадлежавший к группе «передвижников». Еще до учреждения Товарищества передвижных выставок он писал обличительные жанровые картины, имевшие большой успех у публики. Это был как бы Островский в живописи <...> Прянишников был человек прямой, резковатый, вспыльчивый. Ему нравились те живописные работы, которые были близки к натуре. Искания стиля он не одобрял» (Головин, стр. 21). Характеризуя Прянишникова, С. Д. Милорадович свидетельствует в своих воспоминаниях: «Не любил он новаторства, которое в конце его жизни начало проникать в среду молодых художников. «Искусство живописи,— говорил он,— стало теперь неогороженным полем, куда всякий может заходить и испражняться». Прянишников прекрасно рисовал, писал смело, просто и уверенно, не прибегал к лессировкам» (С. Д. Милорадович. Воспоминания.— Не издано; ЦГАЛИ).

[36] Петиция экспонентов в ТПХВ (см. т. 1 настоящего изд., письма 13, 14, стр. 117, 118) вызвала, как уведомлял Поленов жену 6 марта 1891 г., «страшную ругань со стороны Волкова и большое неодобрение Ярошенки, Маковского и Прянишникова и удивительное умное и человечное возражение им со стороны Ге» (Поленовы, стр. 462). В протоколе общего собрания ТПХВ от 6 марта 1891 г., на котором происходило это бурное обсуждение, записано: «Общему собранию было доложено заявление 13 экспонентов, причем оно постановило принять следующую редакцию ответа: «Общее собрание постановило считать адресованное в Товарищество заявление за недоразумение, почему и посылает экземпляр своего устава» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Хотя Товарищество прямо отвергло требование экспонентов об изменении устава, однако вся эта история не прошла бесследно. Из среды молодых художников было выбрано десять новых членов ТПХВ: Архипов, Касаткин, Остроухов, Левитан, Светославский и другие. Изменение позиции Товарищества в отношении участников передвижных выставок отмечал Л. О. Пастернак в письме к С. В. Иванову от 27 марта 1891 г.: «Как видно, «бумажка» имела надлежащее действие! И эта ничтожная и нескладная бумажка и при таком, с позволения сказать, «дружном» действии (?!?) товарищей — все-таки это мертворожденное дитя должно быть спугнуло их, ибо прием картин был возмутительно хорош, слаб. Добрую «частицу» можно было выкинуть из всего принятого — уж и то было бы очень и очень снисходительно. Далее — выбраны новых 10 членов <...> Вы, верно, получили ответ на «бумагу», а я вот и понятия не имею до сих пор — Ярцев мне не прислал еще, хотя я знаю содержание. Дурацкое оно! Я узнал, что они были очень озлоблены, якобы и нашли самую мягкую форму эту для ответа. Хотели хуже написать. На нашей стороне были Васил. Дмитр. Поленов, Ге и Брюллов. На собрании им здорово досталось» (не издано; ЦГАЛИ).

Как и говорил Поленов, Серов и Иванов, не отрекшиеся от письма экспонентов, действительно были наказаны: лишь в 1894 г. Серов стал членом ТПХВ, а Иванов вместе с одним из составителей письма Г. Ф. Ярцевым — в 1899 г. На последнего происшедшее

произвело угнетающее впечатление. 3 октября 1891 г. он писал С. В. Иванову: «Я, кажется, скоро вовсе закончу свои художественные поползновения — «отцвету, не успевши расцвести» (не издано; там же).

[37] В 1891 г. в большинстве губерний черноземной полосы России был неурожай. В передовых кругах общества широко развернулось движение помощи бедствовавшим крестьянам. Многие художники не остались в стороне от этого дела и приняли посильное участие в выставке картин в пользу голодающим, устроенной МОЛХ в ноябре 1891 г. (о ней и говорит в своем письме Поленова). На выставку Поленов дал повторение картины «Христос и грешница», Репин — повторение картины «Николай Мирликийский избавляет от смерти трех невинно осужденных», Левитан — «Зимний вечер» и «Восход луны», К. Коровин — «Мостик», Серов — «Лето» (картина была оценена в 150 рублей). От продажи картин было выручено 14 048 руб. (Серова, стр. 256).

[38] Здесь Поленова не совсем точна: Серов лишь заменял свою мать в хлопотах об устройстве этого вечера (Серова, стр. 134). См. т. 1 настоящего изд., письмо 22, стр. 120.

[39] Под этими словами подразумевается дом С. И. и Е. Г. Мамонтовых на Садово-Спасской, д. 6.

[40] Художественный вечер, о котором сообщает Поленова, устраивался от имени Гигиенического общества в пользу фонда «санитарных столовых» для голодающих. В организации вечера, как гласило объявление, приняли участие директор консерватории В. И. Сафонов, отвечавший за музыкальную часть; Вл. И. Немирович-Данченко, осуществивший вместе со своими учениками школы Филармонического общества постановку пьесы А. Н. Майкова «Три смерти» в декорациях Поленова. Помимо этого были показаны «живые картины»: а) «Светильники» поставлена Поленовым; б) «Садко» по эскизу Репина — Серовым; в) «Вечерницы», «Мать и дочь» — В. Е. Маковским; д) «Юдифь»— Пастернаком; е) сцена из «Ада» Данте — Серовым («Русские ведомости», 1893, 10 апреля, № 96). Успех этих картин был огромный: «Трудно отдать преимущество какой-либо из них, каждая из них была своего рода художественным перлом <...> Гг. Поленов, Серов и Пастернак должны были неоднократно выходить на настойчивые вызовы публики. Зала была полна. Вообще вечер вышел далеко не заурядным и прошел очень оживленно» («Русские ведомости», 1893, 13 апреля, № 99). Чистая выручка от вечера составила полторы тысячи рублей (Серова, стр. 257.— В этом издании на стр. 255—258 подробно рассказывается о деятельности Серова в голодные годы).

[41] *Милуша* — Людмила Анатольевна Мамонтова (1874—1937), дочь А. И. и М. А. Мамонтовых, в замужестве Муравьева.

Серов написал четыре портрета Л. А. Мамонтовой, один из них (1894) исполнен пастелью. Этот портрет, экспонировавшийся на XIV периодической выставке в 1895 г., вызвал следующий отклик со стороны рецензента «Русских ведомостей»: «Портретов немало на выставке, и из них прежде всего нам хочется обратить внимание на мастерской портрет г-жи Муравьевой, сделанный пастелью г. Серовым. Покойные тона не мешают

силе пластики, заставляющей забывать, что портрет сделан пастелью. Поза фигуры, сидящей у стола, придает портрету много жизненности, приближая его к картине, к жанру. Протянутая на столе рука, хотя и нарушает монотонность поверхности, но выдает вместе с тем некоторую бедность аксессуаров, без которых избранная поза не имеет достаточной мотивировки. Мастерские тона придают весьма правдивую колоритность этому портрету» (В. Си<зо>в. XIV периодическая выставка картин МОЛХ в здании Исторического музея.— «Русские ведомости», 1895, 9 января, № 9). Миллионер М. А. Морозов, пописывавший под псевдонимом М. Ю., потешил себя разносом, который он устроил Серову на страницах одной московской газеты: «Зачем он, в сущности, пишет картины? Бесспорно, он — человек с дарованием, но во всем, что он ни делал, я никак не могу уяснить себе основной стимул, понять, зачем и к чему он делает так, а не иначе<...> Что же хотел изобразить г. Серов? «Портрет Л. А. Муравьевой». Портрет писался, конечно, по заказу, и нельзя обвинять в этом художника. Да и обвинять-то нечего! Судя по портрету, у г-жи Муравьевой такое интересное, милое лицо, что изображение его может быть прямо предметом художественного произведения. Но!.. Как бы мне хотелось знать, кто это г-жа Муравьева, часто ли она смеется или по большей части бывает грустна; мне бы хотелось понять ее мысли, знать, что она любит и ненавидит. Ничего подобного я не вижу у г. Серова. Я не понимаю, зачем сидит так г-жа Муравьева, как изображено это у г. Серова. Что она делает? Она положила руку на стол, но я не знаю, почему изобразил ее в таком виде художник. Другая рука — очевидно, мучительно для нее,— переплетена в спинке венского стула. Зачем это? А впрочем,— если говорить языком обычных художественных рецензий,— г. Серов очень недурно справился со своей задачей и сделал пастелью при вечернем освещении сидящую женскую фигуру. Недостатком можно считать известную восковатость общего тона и плохой рисунок рук. И эти плохо нарисованные руки лезут в глаза, хотя все остальное сделано недурно. А вот на новой картине Сурикова не только руки, но и ноги, даже целые фигуры нарисованы плохо, а все-таки «Покорение Сибири» будет и останется одним из величайших произведений русского искусства и на эти неправильности ни один здравомыслящий человек внимания не обратит. Почему это? А потому, что г. Суриков знает, почему и зачем пишет он свою картину. А г. Серов этого не знает или, по крайней мере, мы — грешные люди, мы — публика — этого не понимаем» (М. Ю. XIV периодическая выставка картин.— «Новости дня», 1895, 20 января, № 4169).

[42] О том, что разумелось под народно-историческими выставками, пояснил впоследствии один из участников задуманного предприятия Е. М. Татевосян: «Идея организации народных выставок возникла у Товарищества московских художников. Выработали программу из сюжетов, взятых из Библии и русской истории <...> Елена Дмитриевна Поленова путем собраний постоянно подогревала интерес к этому делу. Нас интересовало, как же выглядит подобная выставка, разнообразная по выполнению и сюжетам. Для этого Елена Дмитриевна предложила товарищам устроить выставку всех эскизов к будущим картинам. Весною 1896 года мы <...> устроили закрытую выставку. Результат оказался очень хороший, особенно запомнился мне эскиз Серова на библейскую тему «Слуга Авраама у Ревекки», Елены Дмитриевны «Борис и Глеб», Головина «Чудо Моисея».

Мысль народной выставки была оригинальна и интересна и совсем новая. Предполагали устроить ее передвижную по городам и селам России. Принцип пропаганды искусства в народ — задача хорошая, но и трудно осуществимая <...> Я даже думаю, если бы осталась жива Елена Дмитриевна, может быть, она сумела преодолеть все препятствия и реализовать выставку <...> После нее распалось дело, некому было поддерживать огонь, и он естественно заглох» (Поленовы, стр. 771, 772). Широкая публика ознакомилась с работами художников, предназначавшимися для народно-исторической выставки, в начале 1899 г. в Историческом музее. В рецензии одной московской газеты об этом говорилось: «Выставлено всего двадцать больших полотен и между ними есть очень интересные. Таковы, например, превосходный эскиз В. А. Серова, изображающий встречу каравана Авраамова с Ревеккой» (de-Sergy <С. С. Голоушев>. По картинным выставкам. Картины, предназначенные для народно-исторической выставки в залах Исторического музея.— «Курьер», 1899, 24 марта, № 82). Однако некоторые художники не были удовлетворены выставленными произведениями. Так, С. А. Виноградов писал Е. М. Хруслову 31 марта 1899 г., что эскиз Серова — «прямо загадочная картина, под которой можно подписать «Где Ревекка??» Далее он высказывал следующее замечание: «И это для народа — это лучше всего! Тут уж искушенный на всяких гадостях человек и тот ногу сломит при отгадывании — что изображено,— а как же народ-то?! (не издано; отдел рукописей ГТГ). Эскиз Серова (полное его название «Слуга Авраама находит Исааку невесту Ревекку») ныне находится в ГТГ.

В присланной Стасову программе Поленова предположительно пометила за Серовым иные сюжеты, чем этот эскиз: «Битва при Калке», «Сожжение собора во Владимире», «Михаил Черниговский в Орде» (В. В. Стасов. Статьи и заметки, не вошедшие в собрание сочинений. Т. 2. М., 1954, стр. 262). Но такие произведения художником не были созданы.

[43] Сергей Арсеньевич Виноградов (1869—1938) — живописец, член ТПХВ, затем участник выставок «36-ти» и «Союза русских художников».

[44] Василий Петрович Вопилов (1866—?) — художник, выпускник Училища живописи (1889 г.).

[45] Константин Аполлонович Савицкий (1844—1905) — живописец, предшественник Серова в Училище живописи, где он преподавал в 1894—1897 гг., позже директор Пензенского художественного училища.

[46] Александр Александрович Киселев (1838—1911) — живописец, член ТПХВ, академик, инспектор и руководитель пейзажной мастерской Высшего художественного училища.

[47] На Малой Дмитровке находилось МОЛХ, весьма популярное тогда объединение художников и любителей, много сделавшее для русского искусства в последней четверти прошлого столетия. Целью Общества, учрежденного в 1860 г., было содействовать «всестороннему развитию изящных искусств в России» (Н. Галкина. Материалы к истории Московского общества любителей художеств.— Сборник «Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования». Т. 2. М., 1958, стр. 127). Членом Общества

могло стать любое лицо, вносившее десять руб. в год. Если взнос был не менее двухсот руб., то данное лицо становилось постоянным членом. Вступавший же в Общество художник мог предоставить в качестве взноса свое произведение. Создание Общества явилось большим событием в культурной жизни не только Москвы, но и России. Сплочение художественных сил, координация их действий — все это не могло не принести ощутимых результатов, ибо касалось тех вопросов художественной жизни, в которых ранее ничего не делалось. Общество устраивало постоянные и периодические выставки картин и этюдов, конкурсы произведений, аукционы, оказывало материальную помощь художникам и их семьям, проводило литературные и музыкальные вечера, устраивало лекции по искусству. К этим формам деятельности Общество пришло постепенно в течение многих лет. Расцвет деятельности Общества начинается с 1880 г., когда оно организовало первую свою периодическую выставку. На ней экспонировалось до девяноста картин, написанных, как сообщали московские газеты, «лучшими современными нашими художниками в последние два-три года; ни одна из этих картин не была еще ни разу выставлена в Москве» («Художественное наследство». Т. 1, стр. 426). Именно на периодических выставках Общества получили признание и известность такие выдающиеся художники, как А. Васнецов, Головин, К. Коровин, Левитан, Остроухов, Серов и многие другие. В свою очередь, эти художники упрочили положение Общества. «Кому в самом деле, как не Обществу любителей художеств,— говорилось в газете «Московские ведомости»,— заботиться в Москве о представительстве русского искусства, об его пользах и нуждах? В составе этого Общества находятся все лучшие московские художники и все владельцы московских собраний картин. Общество любителей художеств является в Москве единственным компетентным, постоянным, организованным и утвержденным представителем забот о русском искусстве, попечения о нем, внимания к нему» (*** <С. В. Флеров>. Художественные выставки.— «Московские ведомости», 1891, 16 июня, № 164). О том, что Обществу удалось собрать вокруг себя художников и всех интересующихся искусством, видно из того, какое большое распространение получили его субботние вечера. Вот выдержка из заметки одной московской газеты: «...«Художественные» или художнические субботы сделались очень людными, и теперь, кроме, конечно, сильно преобладающих художников, вы встретите тут профессоров, артистов, писателей, адвокатов, нашего брата — скромного газетного работника. Время проходит незаметно среди оживленных разговоров, преимущественно тяготеющих, конечно, к вопросам и явлениям искусства и прерываемых музыкою, пением. Скромный и очень дешевый ужин с тостами, экспромтами и иною остроумною и интересною приправою заканчивает «субботу». Все носит характер чрезвычайной простоты, задушевности, и на человека, попавшего сюда в первый раз, привыкшего к нашим чопорным гостиным и скучным собраниям, производит самое отрадное впечатление. Это — такой уютный, симпатичный уголок! И этот уголок, с его «субботами», сблизил наших московских художников, сплотил их действительно в одну семью» (Д<орошевич>. У художников.— «Новости дня», 1893, 21 ноября, № 3747). Особо следует упомянуть, что в 1894 г. по случаю передачи Москве П. М. Третьяковым своей художественной галереи Общество созвало Первый съезд русских художников и любителей художеств. С середины 90-х гг. Общество начало переживать упадок. Поколение К. Ко-

ровина, Левитана и Серова стало участвовать в передвижных выставках, затем многие из них вошли в художественные объединения «Мир искусства» и «36-ти». Естественно, это обескровило Общество и отрицательно сказалось на его деятельности. Журналист Н. Г. Шебуев писал тогда: «Почти все, кто себя хоть сколько-нибудь ценит, ушли. Кто примкнул к передвижникам, как В. К. Бялыницкий-Бируля и С. Ю. Жуковский. Кто к тридцати шести, как А. С. Голубкина и К. Ф. Юон. «Неинтересно работать!» Вот как объясняют свой выход в «отставку» члены Общества. А между тем в руках Общества такое могучее средство двинуть благородное соревнование между художниками, как премии, конкурсы, награды, «объединения» на четвергах. И все это — не клеится» (Н. Шебуев. Выставки.— «Русское слово», 1902, 27 декабря, № 356). Красноречивые факты в этой связи привела газета «Русский листок». Сообщая о том, что 2 февраля 1903 г. в Москве одновременно закрылись две художественные выставки — «36-ти» и периодическая,— газета писала, что первую посетило около 8500 человек и «большая часть картин оказалась раскупленной» (сумма выручки достигла более двадцати тысяч руб.), в то время как вторую, периодическую, посетило лишь около 4000 человек, а сумма, вырученная за продажу 79 картин, составила шесть тысяч руб. («Русский листок», 1903, 3 февраля, № 34).

В 1910 г. Общество с помпой отметило свой пятидесятилетний юбилей. В отчетах печати о праздновании юбилея упоминалось, что это «многочисленное по составу общество», что у него капитал «более 100 000 р.», что в былые годы оно «сослужило большую службу многим выходившим на жизненную дорогу нашим лучшим художникам», но ничего не говорилось о деятельности Общества за последние годы (Юбилей Общества любителей художеств.— «Голос Москвы», 1910, 21 декабря, № 294). О тяжелом положении, в котором тогда находилось Общество, говорилось в отчете комитета Общества за 1912 г.: «В настоящее время, когда художники организовались для устройства своих выставок в союзы и группы, и в этом направлении оказались сильнее, чем само Общество любителей художеств, то такая обязанность от Общества отошла. Теперь оно должно обратить свои силы и средства на осуществление художественных задач, которые отдельные группы художников не осуществляют» (Отчет комитета Общества любителей художеств. 1912, № 52, стр. 44). В 1913 г. периодические выставки Общества прекратились, а через четыре года перестало существовать и оно само.

Впервые имя Серова связывается с деятельностью Общества в 1885 г., когда его друзья послали на V периодическую выставку портрет Антонио д'Андраде. Сам же Серов в 1888—1898 гг. участвовал в каждой периодической выставке Общества, в 1890—1892 гг.— в трех (из четырех) выставках этюдов и рисунков и в 1898—1900 гг.— в трех (из восьми) выставках акварелей, пастелей и рисунков. Серов был активным членом Общества, а с 1894 по 1899 г. входил в состав комитета. Неоднократно избирался он и в жюри конкурсов картин, ежегодно проводившихся Обществом. В мае 1902 г. Серов, Остроухов и Поленов, выразив свое отрицательное отношение к деятельности И. Е. Цветкова на посту председателя Общества, сложили с себя звание его членов.

[48] Московское товарищество художников, существовавшее с 1893 по 1924 г., своей целью ставило пропаганду новых форм в искусстве. В. Э. Борисов-Мусатов, бывший

его членом, считал Товарищество «самым симпатичным единодушным обществом художников» из всех тогда имевшихся: «Передвижники одряхлели и развалились,— писал он.— Академическая, как и все академическое, по-прежнему разит анатомическим театром. Периодическая как русская бахча стелется по земле. Остается только дягилевская да наша. Но на дягилевской — генералитет. А у нас гражданская публика. Egalité, fraternite, liberté*» (А. Русакова. В. Э. Борисов-Мусатов. 1870—1905. Л.— М., 1966, стр. 122). Участниками этого художественного объединения, кроме Поленовой, были А. С. Голубкина, В. Н. Мешков, В. В. Переплетчиков, Ф. И. Рерберг, В. А. Симов, Н. С. Ульянов и другие. На его выставках экспонировали не раз свои произведения Врубель, К. Коровин и Поленов. Однако выставки Московского товарищества художников не имели значительного успеха.

[49] Поленов вместе с К. Коровиным, по просьбе С. И. Мамонтова, работали над завершением панно Врубеля «Принцесса Грёза» и «Микула Селянинович», предназначавшихся для Всероссийской промышленно-художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 г.

[50] В художественном отделе России на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. было показано свыше трехсот произведений ста тридцати семи мастеров изобразительного искусства. Серов был представлен портретами великого князя Павла Александровича, С. М. Боткиной, Верушки Мамонтовой и картиной «Волы». Еще до открытия выставки раздавались голоса недовольных тем, что было отобрано на выставку: «...вековой итог нашего искусства представлен не только бедно, но и жалко, и остается только удивляться нашему уменью ударять лицом в грязь, остается удивляться, чем руководствовалось жюри при выборе картин. И только одно ясно, что жюри совсем не думало о том, что настоящая выставка есть выставка целого столетия и что на ней, особенно в отделе искусств, должно было быть сосредоточено только все наиболее совершенное, лучшее, так сказать оригиналы, а не слабые копии. Кроме того, столпы нашей живописи, произведения которых мы так любим, которыми мы так привыкли гордиться и восхищаться, как, например, Репин, Айвазовский, Виктор Васнецов, представлены слабо, недостойно их таланта, и в особенности слаб последний. Но что же там однако есть? Да очень немного хорошего, которое почти теряется в общей массе посредственных и прямо плохих произведений. По портретной живописи первое место бесспорно принадлежит Серову с его известным уже русской публике портретом великого князя Павла Александровича. Это— единственный мужской портрет, который останавливает на себе внимание» (М. С. Русская живопись на парижской выставке.— «Новое время», 1900, 12 апреля, № 8664).

Успех Серова на Всемирной выставке был блистательным: по отделу живописи за портрет великого князя Павла Александровича ему единогласно — сорока пятью голосами — была присуждена высшая награда — почетная медаль. К. Коровин и Малявин удостоились золотых медалей, а Поленов, В. Маковский и В. Васнецов, не набравшие достаточного числа голосов для получения золотых медалей, по инициативе Репина

---

* Равенство, братство, свобода *(франц.)*.

были сняты с баллотировки на серебряные. Газета «Россия», касаясь распределения наград, отмечала, что были обойдены такие художники, «на которых мы привыкли смотреть, как на гордость России, и с талантом и творчеством которых мы знакомились многие годы» («Россия», 1900, 28 сентября, №513). «Над таким различием во взглядах на искусство и значение художников у нас и за границей,— писала та же газета, — следует призадуматься» (И. Яковлев. Россия на всемирной выставке.— «Россия», 1900, 28 июня, №421). Журнал «Мир искусства», приветствуя решение «международного художественного судилища», заявил, что этим «наши талантливые сотрудники не только выделены из среды своих многочисленных русских собратьев, но и поставлены наравне с лучшими европейскими мастерами» («Мир искусства», 1900, т. 3, стр. 245). Замечательный «успех на выставке «молодого искусства» — выражение М. В. Нестерова из письма к Л. В. Средину от 8 июля 1900 г. (не издано; ЦГАЛИ) — был настолько неоспоримым, что вызвал нескрываемое негодование у противников. Рупор Стасова журнал «Искусство и художественная промышленность» в пику журналу «Мир искусства» в довольно вольных выражениях вообще отрицал достижения русского искусства за границей. В редакционной заметке этого журнала говорилось: «Аферисты устраивают выставки или предпринимают издания под видом бескорыстной пропаганды новых идей на смену старым<...> Для привлечения внимания они без зазрения совести пишут панегирики друг другу, по крыловской басне: «Кукушка хвалит петуха — за то, что хвалит он кукушку». Для большей же убедительности они готовы ссылаться и на присуждения наград их присным в Западной Европе, точно им неизвестно, что подобные награды всегда присуждаются по любовному соглашению представителей разных национальностей, и что споры происходят тут только как бы для виду» («Искусство и художественная промышленность», 1900/1901, № 1-2 (25-26), стр. 3, 4). В некоторых газетах высказывались иные мнения. «Новое время», например, выражала сомнение в компетентности жюри выставки, поскольку «остались за флагом Виктор Васнецов и Илья Репин» (Сторонний <А. В. Косоротов>. Заметки о художестве.— «Новое время», 1900, 26 сентября, №8830). Другие газеты распространялись о «несправедливости» жюри. Лишь вмешательство Репина, членов этого жюри и заявившего, что «к делу присуждения наград относились судьи чрезвычайно добросовестно и с большим пониманием предмета», положило конец толкам (И. Е. Репин. Письмо в редакцию.— «Россия», 1900, 30 сентября, № 515). См. т. 2 настоящего изд., письмо 8, стр. 376.

[51] Екатерина Васильевна Поленова (р. в 1887 г.), в замужестве Сахарова,— старшая дочь В. Д. и Н. В. Поленовых, составитель изданий: В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.— Л., 1948; В. Д. Поленов и Е. Д. Поленовы. Хроника семьи художников. М., 1964.

[52] Паскаль Даньян-Бувере (1852—1929) — французский живописец.

[53] Иван Владимирович Цветаев (1847—1913) — филолог, профессор, председатель комиссии по постройке Музея изящных искусств в Москве.

[54] О поездке Серова в Грецию в 1907 г. см. т. 1 настоящего изд., стр. 562—588, 601—605.

[55] Об участии Серова на выставке Салона см. т. 1 настоящего изд., стр. 408, 409

[56] Поленов увидел Врубеля в психиатрической лечебнице Бари, когда тот был слепым уже три года.

Во время болезни Врубеля Серов проявлял трогательную заботу о нем. Вместе с В. В. Матэ в апреле 1908 г. он возбудил перед Академией художеств ходатайство о назначении пособия Врубелю и добился этого пособия (не издано; ЦГИАЛ СССР). Хлопотал Серов и в других местах «об учреждении какого-либо капитала имени Михаила Александровича», необходимого для «ежемесячного обеспеченного существования» заболевшего художника (письмо к А. А. Врубель в апреле — мае 1908 г.— Не издано; отдел рукописей ГРМ). По-видимому, тогда же Серов посетил Врубеля, о чем кратко упоминает его сестра, А. А. Врубель (В р у б е л ь, стр. 200).

[57] Эммануил Людвигович Нобель (1859—1932) — крупный нефтепромышленник, «человек исключительной энергии и широты» («Возрождение», Париж, 1932, 2 июня, № 2557), племянник А. Э. Нобеля, учредителя Нобелевских премий.

В 1909 г. Серов написал портрет Э. Л. Нобеля, заказанный, очевидно, в связи с отмечавшимся тогда пятидесятилетием последнего.

В. С. МАМОНТОВ

Всеволод Саввич Мамонтов (1870—1951), младший сын С. И. и Е. Г. Мамонтовых, директор правления Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги в 90-х гг., затем профессиональный охотник, управляющий конным заводом, бракер лошадей, сотрудник милиции; в последние годы жизни служащий Музея-усадьбы Абрамцево. По словам хорошо его знавшего Н. П. Пахомова, В. С. Мамонтов «был донельзя прост в обращении с людьми самыми разнообразными, покоряя их своим внимательным отношением, мягкостью и свойственным ему одному тонким юмором» (Н. П. Пахомов. Портреты гончатников.— «Охотничьи просторы». Альманах. Кн. 10. М., 1958, стр. 159).

В нескольких написанных В. С. Мамонтовым статьях и работах он рассказал о культурно-просветительной деятельности своего отца: «Репин и семья Мамонтовых».— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 37—50; «Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок». Изд. 2. М., 1951; «Частная опера С. И. Мамонтова» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ); «Словарь псового охотника» (не издано; Музей-усадьба Абрамцево).

Первую часть настоящего раздела составляет отрывок из книги В. С. Мамонтова «Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок». Изд. 2-е. М., 1951, стр. 55—68. Во второй части собраны упоминания о Серове, встречающиеся в дневниковых записях, письмах и беседах Мамонтовых. Часть их не издана и обнаружена в документах, находящихся в различных архивохранилищах.

1. Из книги «Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок».

...С каким-то особым душевным трепетом перехожу к воспоминаниям о младшем поколении выдающихся друзей-художников, о В. А. Серове, М. А. Врубеле и К. А. Коровине. Они ведь были почти моими сверстниками. Они были на «ты» уже не с отцом, а с нами. К каждому из них еще живы в сердце моем нежные чувства дружбы и глубокого преклонения перед их яркими талантами. Как-то боязно касаться их памяти, тревожить их образы при ясном сознании своего бессилия очертить, как того бы хотелось, их исключительно одаренные натуры.

Валентина Александровича Серова в нашей семье все звали Антоном, да и не только все мы домашние, но и родственники наши и близкие друзья. Как и когда родилось это имя «Антон» — я не помню. В дом наш Серов появился «Тошей», и затем уже Тошу перекрестили Антошей — Антоном. Любопытно подчеркнуть, что сам Серов никогда не протестовал против этого нового имени, и как будто даже любил его, по крайней мере, в память его одного из своих сыновей назвал Антоном.

Первое мое воспоминание о Серове рисует мне его толстым, мешковатым мальчиком лет 10—11, в черной курточке, на которой ярко белеет чистый, выправленный наружу отложной воротничок. Затем вижу его уже учеником 1-й московской классической прогимназии, куда в это время собирались определить моего старшего брата Сергея. Припоминаются первые рассказы приготовишки-гимназиста Серова, уже тогда, в свои отроческие годы, ярко и образно передававшего свои впечатления.

Если Остроухова можно было считать в нашем доме своим человеком, то Серов, попавший к нам в семью почти ребенком, всю свою жизнь был для нас как родной. Недаром он, будучи особенно привязан к моей матери, неоднократно говаривал, что любит ее не меньше своей родной матери[1]. Близко дружен был Антон не только с членами нашей семьи, но и с большинством наших многочисленных двоюродных братьев и сестер, с которыми он был с детства на «ты» и сохранил эти близкие отношения до конца своей жизни.

На вид всегда задумчивый, хмурый и суровый, Серов скрывал под этим своим как будто напускным видом редкую живость и веселость нрава. Между тем эта внешняя мрачность никогда не покидала его, и все

свои остроумные и меткие словечки и неподражаемые шутки он отпускал с невозмутимым, неизменно спокойным, хмурым видом.

Я не помню подробностей того, когда и при каких обстоятельствах Серов, вскоре после покинутого им первого класса гимназии в Москве, переселившийся со своей матерью в Петербург, снова появился в Москве — у меня осталось чувство, будто он постоянно проживал у нас. Все, какие ни возьми, наши мальчишеские подвиги неразрывно связаны с Антоном. Когда в одну из абрамцевских[2] зим мы все поголовно увлекались катаньем с гор на лыжах, да еще с каких крутых гор-то — теперь на них глядеть страшно,— Антон, конечно, был в первых рядах наших, а на устроенных на масленице состязаниях в этом спорте занял первое место. Вернувшись после этого своего триумфа домой, Серов тут же вечером сгоряча нарисовал в большом абрамцевском альбоме превосходные карикатурные портреты всех участников состязаний, замечательно уловив сходство каждого.

Одной весной у нас в Абрамцеве возникла новая увлекательная, но и рискованная забава — катанье по речке Воре на льдинах во время ледохода. Стоя на мосту через Ворю, мы поджидали подплывавшую под него подходящую по величине льдину, спрыгивали на эту льдину и плыли по ней вниз по быстрому течению версты две от того места, откуда Воря после впадения в нее речушки Яснушки становится более широкой. Не доплывая до Яснушки, мы ловили руками ветви густо растущих по берегам Вори ольх, притягивались к берегу и соскакивали со льдины на берег. Один раз эта легкомысленная забава чуть не кончилась серьезной катастрофой. Брат Сергей и Антон — оба наших коновода — вместе спрыгнули с моста на льдину, оказавшуюся уже совсем рыхлой, так что оба они моментально провалились сквозь нее. Хорошо, что глубина Вори в этом месте оказалась не столь велика, и Сергей сразу встал ногами на дно. Бедняга же Антон из-за своего малого роста окунулся с головой и, только повиснув на плечах Сергея, мог выбраться невредимым на берег. После этого случая катанье наше на льдинах было властью родительской прекращено, по крайней мере, я не помню, чтобы оно возобновилось следующей весной.

Серов страстно любил лошадь — этот венец создания, по словам арабов. При всяком удобном случае рисовал он ее с натуры, а нет — так из головы. Любя лошадь всем сердцем, он всесторонне «чувствовал» ее, почему на всех его рисунках и картинах она так прекрасно, безукоризненно изображена. Часто Антон устраивал себе особое забавное удовольствие: возьмет, бывало, лист бумаги, карандаш и заставляет поочередно каждого из присутствующих нарисовать лошадь в каком тот желает виде и положении. Некоторых он ставил в тупик своей просьбой, и рисунки получались у большинства невероятные, а Антон, бывало, радуется и от всей души хохочет[3].

В верховой езде Серов был нашим неизменным спутником, а в начале и руководителем. Чаще всего ездил он на Узелке, маленьком, шустром и нарядном жеребчике, очень подходившем ему по росту. Сохранился отличный фотографический снимок Антона верхом: героем, подбоченясь, сидит он в полосатом жокейском пиджачишке на любимом своем Узелке. Отец[4] как-то привез из Англии каждому из нас, мальчиков, и Антону, конечно, в том числе, по фланелевому жокейскому полосатому пиджаку, причем каждому своего цвета: у Серова он был белый с синими полосами.

Трогательно дружил он с моими сестрами, которые были много моложе его и при этом удивительно добродушно переносил всячески их проказы. А они чего только не вытворяли со своим другом Антоном. Только, бывало, усядется он спокойно на большом диване, — а при своем маленьком росте он не доставал ногами до полу, девочки тут как тут, налетают на него бурей, хватают его за висящие ноги, задирают их кверху и опрокидывают Антона на спину... А то пристанут к нему: «Антон, Антон, покажи руки». Надо сказать, что у Серова была очень оригинальная кисть руки, в особенности забавна она была при взгляде на вертикально поставленную ладонь: небольшая, широкая, с непомерно короткими пальцами. Так пристанут девочки, что Антон в конце концов, чтобы отвязаться от них, молча протягивает им руку ладонью к ним и сам с ними весело смеется.

На почве этой дружбы и явилась на свет знаменитая серовская «Девочка с персиками», один из перлов русской портретной живописи. Только благодаря своей дружбе удалось Серову уговорить мою сестру Веру позировать ему. Двенадцатилетнюю, жизнерадостную бойкую девочку в летний погожий день так и тянет на волю, побегать, пошалить. А тут сиди в комнате за столом, да еще поменьше шевелись. Эта работа Серова потребовала много сеансов, пришлось сестре долго позировать для нее. Да Антон и сам признавал медленность своей работы, очень этим мучился и впоследствии говорил сестре, что он ее неоплатный должник[5].

Одним из сильных увлечений Серова были всякие дикие звери. Часами просиживал он в зоологическом саду перед клетками хищников, внимательно изучая их позы, движения, повадки. Ну и рисовал же он зато зверей с исключительным, проникновенным мастерством. Серия рисунков Серова к басням Крылова — это яркий образец вдохновенного изображения зверей, птиц и животных... Изучив досконально обличие и характер зверей, Серов убежденно утверждал, что всякий человек непременно напоминает какое-нибудь животное[6]. Для доказательства этого своего утверждения он однажды устроил в нашем московском доме любопытное зрелище. Среди многочисленных, не помню по какому случаю собравшихся гостей, Серов выбрал несколько подходящих ему и с ними демонстрировал «зверинец», причем сам он изображал хозяина этого зверинца. Поочередно выводил он на показ публике своих «зверей», среди коих

М. А. Врубель был каменным бараном, причем Серов обязательно давал соответствующее объяснение. Почему-то из всего этого состава серовского зверинца мне особенно запомнился северный олень. Хозяин зверинца громогласно объявляет: «Северный олень, совершенно ручной, живет на севере, сена не ест», и выводит при этом К. И. Осипова, друга нашего детства. Северный олень стоит, уныло глядя на публику. И только, когда Серов поднес ему к носу клочок сена, мрачно качает отрицательно головой. В заключение показа своего зверинца сам Антон преобразился во льва. На четвереньках, энергичными упругими звериными прыжками, помахивая косматой головой, выскочил он на сцену, и весь дом огласился мощным, угрожающим, победоносным ревом царя зверей. Прочно засел у меня в памяти красочный рассказ Серова о его работе над двумя портретами, написанными им в совершенно различных условиях.

Еще малоизвестным художником писал он в Москве портрет А. И. Абрикосова, основателя известной кондитерской фабрики под фирмой «А. И. Абрикосов и Сыновья», человека уже преклонных лет[7]. Сеансы начинались с утра, поэтому Серов к 10 часам утра являлся на дом к Абрикосову и начинал свою работу. В 12 часов аккуратно приходили звать Алексея Ивановича завтракать. Старик сейчас же поднимался с места, просил Серова подождать немного и удалялся. Минут через 30—40 он возвращался и, как ни в чем не бывало, продолжал позировать, ковыряя зубы зубочисткой. Рассказывая это, Серов сам усаживался в кресло, принимал важную позу надутого Абрикосова и изображая, как тот, пресыщенный завтраком, сонными глазами глядел на художника. Затем он, не выдерживая, вскакивал и, болезненно переживая старую обиду, жаловался на хамское отношение московского купца к художнику[8].

Второй портрет Серов, в те времена уже общепризнанный мастер, писал с самого царя Александра III в Петербурге. С неумолимой точностью он должен был являться к назначенному часу в Аничков дворец, где царь ему позировал, уделяя на сеанс не более 20 минут времени. Один раз Серов, явившийся, как то требовалось, к указанному часу, не застал царя во дворце и ему было предложено обождать немного в одной из комнат, окна которой выходили во двор. Ждать долго не пришлось. Скоро во дворе раздались резкие звуки трубного сигнала. Серов бросился к окну и видит: выбегающие из караульного помещения солдаты с молниеносной быстротой строятся в ряды для встречи царя. Тут же на полной рыси влетает во двор пара взмыленных рысаков, как вкопанная, останавливается у подъезда дворца и из саней, подхваченная под руки выскочившими из дворца служителями, медленно поднимается высокая громоздкая фигура Александра III.

«Я почувствовал себя в Вавилоне или в древней Ассирии», кончал свой рассказ Серов: «Ни дать, ни взять Навуходоносор какой-то — даже холодок у меня по спине пробежал...»[9]

Из художников-сверстников Серов ближе прочих был дружен с Константином Коровиным, талант которого он очень высоко ценил. После ухода из-за женитьбы из мастерской, в которой он работал совместно с Остроуховым, Серов около года работал вместе с Коровиным в мастерской на Ленивке[10]. Там, между прочим, написан им находящийся в Третьяковской галерее портрет Константина Коровина в жилете, полулежащего на диване.

Странно было видеть тесную дружбу этих двух художников, столь различных по характеру, по привычкам и по образу жизни. Серов, неизменно аккуратно одетый, тщательно причесанный, был всегда обаятелен и на вид угрюмо-серьезен, а Коровин отличался непостоянством, в достаточной степени легкомыслием, мало приятной «художественной» небрежностью в костюме. «Паж времен Медичисов» — прозвал его Серов за вечно торчащую у него между жилетом и брюками белую рубашку. Серов был выдержанного, стойкого характера и очень определенного образа мыслей, Коровин же метался, как былинка по ветру: сегодня он на похоронах Баумана в 1905 году под впечатлением увлекательного подъема масс дает сто рублей в кассу революционеров[11], а завтра с излишней почтительностью заискивает перед директором императорских театров.

Никогда не забуду характерной для обоих друзей сцены, свидетелем которой я был. В 1907 году от всех служащих казенных учреждений отбирали подписку — обязательство не состоять членом противоправительственных политических партий. Серов и Коровин в это время были профессорами Школы живописи, ваяния и зодчества, где им и было предложено дать эту подписку. Серов наотрез отказался, несмотря на то, что за этот отказ ему грозило увольнение со службы. Коровин, безропотно подписавший обязательство, всячески уговаривал и упрашивал друга последовать его примеру. «Ну, Тоша, милый! Голубчик! — жалостливым слезливым голосом умолял он Серова. — Ну, не ходи в пасть ко льву — подпиши эту прокламацию. Черт с ней! Ну, что тебе стоит. Подмахни, не упрямься». Никакие увещания, никакие слезы не подействовали — Серов остался непреклонен, подписи не дал и со школой расстался[12].

А как талантливы, всесторонне талантливы были оба. Когда в хорошем расположении духа сойдутся они, бывало, конца-края нет их остроумным шуткам, блестящим рассказам, метким имитациям. Сколько веселых часов провели мы с ними в столовой нашего московского дома, где находилось небольшое выпуклое зеркало, до неузнаваемости искажавшее черты смотревшего в него лица. Серов и Коровин наперерыв начинали изображать различные типы. Особенно ярко запомнился мне «московский извозчик» Серова и «доктор» Коровина. «Прокатайте, барин, гривенничек»,— хрипел первый... «Да, есть маленькое затверденьице-с»,— цедил снисходительно сквозь зубы второй.

Удивительно, что выросший в семье композиторов, сам от природы очень музыкальный, обладавший на редкость тонким слухом, Серов не играл ни на каком инструменте, даже на фортепиано. Единственный музыкальный инструмент, что я помню в его руках, это бубен, настоящий испанский бубен, на котором он в период нашего общего увлечения оперой «Кармен» неподражаемо сопровождал исполняемый мной на фортепиано антракт перед четвертым актом этой оперы.

В спектаклях нашего дома Серов, если только он в это время жил в Москве или Абрамцеве, всегда принимал самое деятельное участие и в каждой порученной ему роли создавал интересную, характерную фигуру. В первый раз на сцене выступил он со всеми нами, детьми, в 1881 году, в пьесе отца моего «Иосиф», написанной на библейский сюжет[13]. Шестнадцатилетним мальчиком — взрослым среди нас — он играл роль измаильтянского купца, покупающего Иосифа в пустыне у его братьев. Из всего исполнения Серовым этой роли ярко сохранился у меня в памяти его жест в сцене разговора — торга купца с братьями — я играл старшего брата Рувима, предлагающего купцу купить в рабы Иосифа. «Рабов не нужно мне — вся черная ватага», — блистая белыми зубами, произносил он высокомерным тоном, превращенный гримом в смуглого брюнета-араба, и при этом он указывал большим пальцем левой руки на стоящую сзади него толпу своих чернокожих рабов...

Главной же специальностью и любимым делом Серова в этих наших спектаклях были закулисные звуки. Неподражаемо, изумительно ржал он конем, вздыбившимся под ханом Намыком и выбившим его из седла в «Черном тюрбане». Трогательно в этой же пьесе ворковал он голубком в сцене монолога томящейся в гареме хана Намыка несчастной Фатимы[14]... В трагедии отца «Царь Саул» Антон из-за кулис кричал Голиафом, вызывающим на единоборство кого-нибудь из еврейского войска. Оригинально воспроизводил он речь великана: кончая каждую фразу, он тут же изображал и горное эхо, повторяющее последние слова каждой строчки.

В «Женитьбе» Гоголя Антон играл моряка Жевакина, одного из женихов[15], и вместе с тем ни за что не уступал другому закулисную реплику извозчика, а изображать извозчика он всегда как-то особенно любил, о чем я уже поминал раньше. Только что уйдя со сцены за кулисы, Антон опрометью выскакивал наружу и кругом обегал поленовский дом в Абрамцеве, где летом шла «Женитьба», и там, снаружи, присев почему-то на корточки, ожидал прыжка Подколесина из окна, чтобы сказать буквально пять слов реплики извозчика.

Нельзя сказать, чтобы Серов очень охотно соглашался принимать участие в наших спектаклях, приходилось сильно его раскачивать и уговаривать. Приходилось нажимать на него даже отцу, но, раз взявшись за дело, он уж весь целиком отдавался ему[16].

С трудом поддаваясь уговорам принять участие в спектаклях, Антон сам рвался в бой, как только дело доходило до костюмированных вечеров. Тут он всегда раскрывал свою богатую фантазию. Ярким воспоминанием остался в памяти показанный им игрушечный зайчик. На специально сооруженной для этого его трюка тележке-платформе сидел на стульчике Антон в белом меховом одеянии и в маске зайца с длинными ушами. Перед ним на скамеечке стоял барабан, по которому он бил палочками в такт вращающимся колесам. Вез все это сооружение один из моих двоюродных братьев, одетый маленькой девочкой. Успех этой презабавной шутки Антона был колоссален, хохот кругом него стоял несмолкаемый[17].

В 1889 году Серов женился и, оказавшись ревностным семьянином, уже много реже бывал у нас.

Отдавшись целиком своей домашней жизни, Серов навсегда сохранил с нашей семьей свои тесные дружеские отношения и трогательную любовь к моей матери, неизменно высказывавшуюся им в трудные дни ее жизни.

2. Дневниковые записи, письма и беседы Мамонтовых

1. ИЗ «ЛЕТОПИСИ СЕЛЬЦА АБРАМЦЕВА»

...Все лето <1875 года> гостили Валентина Семеновна с сыном.

<...> Все лето <1879 года> было очень плохое, дождливое и холодное <...> гостил Валентин Серов (под названием Антон).

<...> В начале июня <1884 года> явился Серов и до сегодня пребывает, обольщая всех своими разнообразными талантами. В конце июля зашел разговор о каком-нибудь представлении. И я, по обыкновению, состряпал наскоро двухактную пьесу «Черный Тюрбан», а Кротков[18] с маху сочинил несколько номеров музыки. П. А. Спиро с большим успехом разыграл хана Намыка, а Антон Серов в роли Моллы обольстительно плясал; как танцовщица <...> Публики было не особенно много (1 августа), но хохоту и удовольствия было много. В. М. Васнецов сочинил и нарисовал очень талантливо афишу. Декорации были написаны Серовым и Остроуховым[19].

<С. И. Мамонтов>. «Летопись сельца Абрамцева».— Не издано; ЦГАЛИ.

2. С. И. МАМОНТОВ — В. М. ВАСНЕЦОВУ

10 сентября 1885 г. <Москва>

...На днях как-то появился здесь Антон Зингер [20] и увлекся итальянским тенором до того, что решился написать его портрет и действительно написал, и очень хорошо[21]. Только потом исчез и сам и портрет, так что я ничего не понимаю. <...>

Не издано: отдел рукописей ГТГ.

3. Ю. А. МАМОНТОВ[22] — И. С. ОСТРОУХОВУ

20 февраля 1886 г. Москва

...я выехал вместе с Антоном, который отправился к Малютину[23] писать лошадей (по заказу). <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

4. Ю. А. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

20 февраля 1887 г. <Москва>
<Телеграмма>

...Антон болен пузырем не опасно но страдает изрядно подробности письмом.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

5. Ю. А. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

20 февраля 1887 г. <Москва>

...Согласно обещанию сообщаю вам о здоровье Антона. Сам он не чувствует облегчения, доктора же уверяют, что болезнь проходит. Нарыва нет; жар спал, является аппетит. Вчера я целый день провел у него — на мой взгляд ему лучше. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

6. Ю. А. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

21 февраля 1887 г. <Москва>

...Антон духом не падает, но временами бывает угнетаем болями. Около него чередуются товарищи и в особенности Миша <М. А. Мамонтов>[24] ухаживает за ним. Когда разрешится болезнь, сказать нельзя. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

7. Ю. А. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

22 февраля 1887 г. <Москва>

...Антону лучше. Вчера у него был доктор Кни[25], приглашенный самим Пфелем[26] для более точного исследования: нет ли нарыва. Нарыв он нашел, но прибавил, что это нисколько не опасно и что нарыв прорвется сам собою и притом самым благоприятным образом. А после того как прорвется нарыв, должны прекратиться все спазмы, а с ними и все мучения. По мнению докторов, момент выздоровления наступит завтра, и с каждым днем будет ощущаться заметное улучшение. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

8. Ю. А. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

23 февраля 1887 г. <Москва>

...Он очень нехорош. С дня на день ему становилось все хуже и хуже. В воскресенье у него был сильный жар и частые спазмы. Пригласили Поспелова; тот подтвердил определение Пфеля; у Антона воспаление предстательной железы (prostate). Сильные боли не дают ему спать, спазмы повторяются через каждые семь минут и заставляют его метаться по постели. Два раза ставили пиявки, несколько раз банки. Три раза в день ему делают теплые ванны, но все это не прекращает боли; приходится по временам вспрыскивать морфий. Доктора опасаются за нарыв, который не пришлось бы резать. В понедельник и вторник ему было несколько лучше — не было жару. Сегодня я еще не знаю ничего о его здоровье, жду Мишу <М. А. Мамонтова>, который сегодня целый день у него; самому же мне не пришлось сегодня навестить Антона <...>

P. S. Миша вернулся в 12½ ночи. Антону опять хуже, хотя за нарыв

доктора спокойны. У него до сих пор болела левая сторона железы, теперь начинает опухать правая, а левая проходит. Вечером Антон кричал от боли и успокоился только после подкожного вспрыскивания[27]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

9. В. С. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

3 августа 1887 г. <Абрамцево>

...С самого 20-го июля первым гостем у нас был Антон, приехавший со своей кузиной (скульпторкой)[28] <...> 1 августа Антон начал писать с меня и писал уже два раза[29]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

10. Е. Г. МАМОНТОВА — Е. Д. ПОЛЕНОВОЙ

< 12 августа 1889 г. Абрамцево>

...Вообще он <М. В. Нестеров> производит очень хорошее впечатление, гораздо лучше, чем Серов, который тоже едет в Париж[30]. <...>

Поленовы, стр. 434.

11. М. А. МАМОНТОВА — И. С. ОСТРОУХОВУ

21 августа 1889 г. <Введенское>

...Серов начал в августе портрет Параши[31] и поработав еще два дня подарил его мне. Портрет превосходный. Параша похожа, а главное хорошенькая. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

12. А. И. МАМОНТОВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

22 августа 1889 г. <Москва>

...Миша, Юра <Мамонтовы> и Серов с женой выезжают тридцатого, так что в Париж приедут не ранее 5-го сентября[32]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

13. М. А. МАМОНТОВА — И. С. ОСТРОУХОВУ

30 сентября 1892 г. <Москва>

...Вчера узнали мы, что у Антона родился сын[33], это был для нас сюрприз — мы даже не знали, что она была в таком положении. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

14. М. А. МАМОНТОВА — И. С. ОСТРОУХОВУ

4 октября 1894 г. <Москва>

...Коровин и Серов возвратились с Севера. Зябли, голодали, а все-таки написали массу этюдов[34]. <...>

Коровин, стр. 236.

15. М. А. МАМОНТОВА — Т. А. РАЧИНСКОЙ

8 октября 1894 г. Москва

...Слышу звонок. Что-то скажут? Это Серов. Он тебе и Грише <Г. А. Рачинскому> шлет поклон. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

16. <ИЗ БЕСЕДЫ С. И. МАМОНТОВА>

...Вас интересует, многие ли из прославленных теперь имен начинали под моим руководством свою карьеру? Многие, правда, теперь блещут на сценическом небосклоне, но большинство из них преклонились перед девизом: «искусство ради денег». Вот взять хотя бы Ф. И. Шаляпина. Куда девалось его былое стремление работать, совершенствоваться и идти вперед? Теперь у него искусство на втором плане и все помыслы ушли на то, как бы побольше выколотить денег. А там покупка домов, имений...

И топчется он, вот уже несколько лет, на одном месте, нисколько не заботясь об обогащении репертуара.

Отыскал ему я как-то малоизвестную оперу Верди «Атилла» — великолепная в ней для него роль, как в сценическом, так и в вокальном

отношении. Предложил... Схватился горячо, но так же скоро остыл, как загорелся. Недосуг! Про других уже не говорю, — выбрал яркий пример. Не особенно доволен я и К. А. Коровиным; хотя он теперь и академик живописи. Приобрел он пренеприятный привкус современного декадентского кривляния, а это ему совершенно не нужно, в нем столько самобытного, природного таланта. Вместо того, чтобы совершенствоваться — отвлекается в сторону. Радуюсь зато за В. А. Серова. Он серьезнее всех, не увлекается мелкими успехами и хочет творить самостоятельно. Жаль искренне М. А. Врубеля. В нем погибла большая сила. Он резко ушел вперед в живописи и внес значительное движение и высокий подъем. Теперь он безнадежно болен. Был два раза у него в санатории. Бормочет что-то, поет и с трудом узнает по голосу, хотя деменция* не сильная, но зрения уже абсолютно не существует.

Е. К 25-летию частной оперы. У С. И. Мамонтова.— «Театр», 1910, № 568, 9 января; частично перепечатано в газете «Голос Москвы», 1910, 10 января, № 7.

КОММЕНТАРИИ

[1] Елизавета Григорьевна Мамонтова (1847—1908), урожденная Сапожникова, оказала большое благотворное влияние на молодого Серова и занимала немалое место как в его жизни, так и в жизни других членов Абрамцевского кружка.

Высказывания о ней М. М. Антокольского, М. В. Нестерова, И. С. Остроухова, В. Д. Поленова и самого Серова см. Серова, стр. 205, 206. В том же издании на стр. 80—86 см. характеристику, которую В. С. Серова дает Е. Г. Мамонтовой и С. И. Мамонтову, а также роли их и Абрамцева в жизни молодого Серова.

В 1887 г. Серов исполнил углем и карандашом портрет Е. Г. Мамонтовой (ГТГ).

[2] Имение Мамонтовых Абрамцево находится в пятидесяти семи километрах от Москвы по Ярославской железной дороге. В 70—90-х гг. Абрамцево являлось своеобразным центром культурной и художественной жизни. Гостеприимство хозяев, а также творческая атмосфера, царившая здесь, привлекали многих выдающихся деятелей изобразительного искусства. В Абрамцеве был создан ряд шедевров русской живописи и среди них «Девочка с персиками» Серова.

В настоящее время в Абрамцеве располагается Музей-усадьба Министерства культуры СССР.

---

* умопомешательство (*лат.*).

[3] Подобные «конкурсы» Серов проводил и позднее. Об одном из них см. т. 1 настоящего изд., стр. 212, 213, и прим. 18, стр. 219.

[4] Савва Иванович Мамонтов (1841—1918) — видный промышленник и железнодорожный деятель прошлого столетия, построивший Ярославскую и Донецкую железные дороги. Однако общественное значение Мамонтова больше определяется тем, что он сделал для процветания русского искусства.

Творчество многих выдающихся художников, скульпторов, артистов — Антокольского, В. Васнецова, Врубеля, Головина, К. Коровина, Нестерова, Остроухова, В. и Е. Поленовых, Репина, Серова, Станиславского, Шаляпина и других — тесно связано с культурно-просветительской деятельностью Мамонтова. Участие в различных его начинаниях помогло им раскрыть и развить свое дарование. Недаром М. Горький говорил о Мамонтове, что он «хорошо чувствовал талантливых людей, всю жизнь прожил среди них, многих таких, как Федор Шаляпин, Врубель, Виктор Васнецов,— и не только этих — поставил на ноги, да и сам был исключительно, завидно даровит» (М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах. Т. 17. М., 1952, стр. 78).

В 1885 г. в Москве открылась Частная опера Мамонтова. Это было знаменательное событие в истории русского театра. А. В. Луначарский писал впоследствии: «...Частная опера с Шаляпиным во главе заставила оцепенелый Большой театр встряхнуться» (А. Луначарский. О театре и драматургии. Т. 1. М., 1958, стр. 366). Постановки Частной оперы были настолько высокохудожественны, что когда Мамонтов оказался не у дел, дирекция императорских театров возымела мысль пригласить его в качестве «советчика или консультанта по постановке опер». «Мамонтов,— записал в своем дневнике В. А. Теляковский 1 марта 1906 г.,— обещал принять участие и много говорил со мной по поводу сценической неподготовленности наших артистов и режиссеров. Мамонтов без сомнения мог бы принести пользу оперному делу» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Однако из этого ничего не вышло.

Мамонтов был настолько известен в культурных кругах России, что в одном романе, посвященном эпохе 90-х гг. и вышедшем еще при жизни Мамонтова, ему давалась такая характеристика: «...один из замечательнейших русских людей. Мы, люди искусства, должны ему заживо памятник поставить. Миллионер, железнодорожник и, кругом, артист. Оперу держит, картины пишет, стихи сочиняет, бюсты ваяет, баритоном поет, Цукки танцы показывал, Шаляпина открыл и на ноги поставил, Васнецова в люди вывел, Косте Коровину дорогу расчистил, теперь с Врубелем возится, как мать с новорожденным... Куда ни двинь его в искусстве, с какой стороны ни тронь, во всем знаток и работник, да не как-нибудь там по-дилетантски, но — en maître!* А при всем том, знаете, какое художественное дело — его любимое и известное? Гончарная мастерская в селе Абрамцеве. Да-с! Вот вам и не боги горшки обжигают! Он там с Якунчиковой таких чудес налепил, что на всю Россию примером и подражанием отдадутся. Новое искусство нашли» (Александр Амфитеатров. Девятидесятники. Т. 1. СПб., 1910, стр. 134).

О духовном облике этого выдающегося человека дает некоторое представление его

---

* как мастер (*франц.*).

письмо от 16 июня 1890 г. к сыну А. С. Мамонтову, тогда только что закончившему учение и приступившему к работе: «...Самое главное, к чему нам всем в жизни надо привыкать,— это к труду, каков бы он ни был. Раз у человека есть работа и он сознательно без отвиливания исполняет ее горячо, он имеет право на уважение других, а следовательно, и на радость в жизни» (не издано; ЦГАЛИ).

По признанию В. С. Серовой, Мамонтов «сумел приковать к себе Валентина Александровича крепкими узами» (Серова, стр. 82). Сам Серов мог бы сказать о Мамонтове словами Репина: «Я люблю с ним советоваться, он ведь чуткий человек — артист и умница!» (письмо И. Е. Репина от 4 мая 1892 г.— Серов. Переписка, стр. 330). Аналогичные выражения симпатии и сердечной дружбы встречаются и в переписке В. Васнецова, Поленова, Коровина и других. Недаром, когда осенью 1899 г. Мамонтов (тогда он занимал пост председателя правления Московско-Ярославско-Архангельской ж. д.) был объявлен банкротом и арестован, это событие взволновало его друзей-художников. 9 апреля 1900 г. они написали ему адрес, в котором, в частности, были такие строки: «Мы, художники, для которых без великого искусства нет жизни, провозглашаем тебе честь и славу за все хорошее, внесенное тобой в родное искусство, и крепко жмем тебе руку» («Художественное наследство». Т. 2, стр. 56). Серов, в то время писавший портрет Николая II, высказал царю от имени художников сожаление об аресте Мамонтова (см. т. 2 настоящего изд., прим. 1, стр. 295). Суд, состоявшийся летом 1900 г., оправдал Мамонтова.

В дальнейшем он отошел от общественной деятельности, но с большим вниманием и интересом продолжал следить за искусством. Подробнее о С. И. Мамонтове см. Серова, стр. 81, 82, 197—204.

[5] Вера Саввишна Мамонтова (1875—1907), в замужестве Самарина. Послужила моделью для картины Серова «Девочка с персиками».

Это произведение, созданное летом 1887 г., Серов послал в декабре следующего года на конкурс МОЛХ и получил за него единственную премию, присуждавшуюся за портрет (подробнее о конкурсе см. т. 1 настоящего изд., стр. 116, и прим. 17, стр. 127).

Тогдашняя печать хотя и отмечала портрет В. С. Мамонтовой, однако не сумела его понять и оценить в должной мере. Когда еще проводился конкурс, один московский критик высказал следующее суждение: «Едва ли можно выдавать что-нибудь кроме поощрений за картины, обличающие несомненный талант, но обнаруживающие в то же время технические ошибки, так сказать, ошибки орфографии. Поощрения относятся, разумеется, к таланту, а отсутствие премии должно быть поставлено художником в зачет орфографической ошибки. Такую же ошибку в орфографии, в данном случае — в воздушной перспективе, делает <...> художник, изобразивший девочку в розовом платье, сидящую в комнате спиной к окну, за столом, покрытым белой скатертью. Картина эта очень талантлива. Рефлекс света, падающего сзади, из окна, на белую скатерть и отражающийся на лице девочки, это очень трудная техническая задача, которую поставил себе и отлично преодолел автор. Картина его вполне заслуживала бы премии. Но, к сожалению, он совершенно упустил из виду перспективу и поставил между спиной девочки и окном несколько кресел и ломберный стол, которые не могут помес-

титься в отведенном для них пространстве. Ошибка в том, что дверь в другую комнату, помещенную с правой стороны девочки, является слишком узкой полосой. Художнику стоило бы только расширить отверстие этой дверной арки, и перспектива получилась бы сама собою» (<С. В. Флеров>. На премию.— «Московские ведомости», 1888, 10 декабря, № 342). Не были лишены критических замечаний и отзывы других газет, признававших, впрочем, «даровитость» художника (А. К<уреп>ин. Московский фельетон.— «Новое время», 1888, 17 декабря, № 4600; В. С<изо>в. Конкурс в Обществе любителей художеств.— «Русские ведомости», 1888, 17 декабря, № 347).

Если критики позволяли себе высказывать советы и замечания Серову, то тонкие знатоки и мастера искусства были в восторге от этого полотна (М. В. Нестеров, И. Э. Грабарь, П. М. Третьяков, А. Я. Головин и др.). Их высказывания, а также отрывки из газетных рецензий см. Серова, стр. 248—251. См. также т. 2 настоящего изд., стр. 379.

[6] Такое же мнение Серова приводит в своих воспоминаниях С. С. Голоушев (т. 2 настоящего изд., стр. 17, 18).

[7] Алексей Иванович Абрикосов (1824—1904) — основатель и владелец конфетно-кондитерской фирмы, имевшей «трехмиллионный оборот» («Новости дня», 1904, 3 февраля, № 7421).

В 1895 г. Серов писал, но не окончил его портрет (ныне в ГИМ).

[8] Об этой же истории с Абрикосовым рассказывает в своих воспоминаниях Н. П. Ульянов (т. 2 настоящего изд. стр. 166).

[9] Серов исполнил три портрета Александра III: групповой портрет Александра III с семьей (1892—1895), так называемый датский портрет (1899), и портрет царя на маневрах с рапортом в руках (1900). Прижизненным является только первый из них; очевидно, при его создании Серову и пришлось наблюдать упомянутую сцену.

В воспоминаниях И. Э. Грабаря и В. Д. Дервиза (т. 1 настоящего изд., стр. 526 и 208, 209) также рассказывается о впечатлениях Серова от встреч с Александром III, но в ином плане.

[10] Об этой мастерской на Ленивке Н. А. Бруни, товарищ Серова по Академии, писал П. П. Чистякову 8 декабря 1886 г.: «...Днем я работал, вечером пошел в концерт — Девятая симфония Бетховена. Какая это чудная музыка! Там я встретил В. Д. Поленова, Серова, Остроухова, Мамонтова и многих других еще молодых художников и музыкантов <...> Серов и другие молодые художники звали рисовать с ними. Они наняли чудесную громадную мастерскую Вл. Маковского, там они пишут с натуры и устроили вечернее рисование с натуры. Так радушно приняли они меня в свой круг, спасибо им. Приходят к ним Суриков и В. Дмитриевич Поленов и Вл. Маковский и вот из молодых Серов, Мамонтов, Остроухов, Третьяков да и я. Я говорил с ними. Вот бы Павлу Петровичу приехать, погостить к нам, да поучил бы и научил нас — были их слова. Начало положено и хорошее. Познакомлюсь поближе, напишу вам. Серова видел еще только в концерте, он на эти дни отправился к матери в деревню под Москвой» (Чистяков, стр. 205, 206).

В. С. Мамонтов ошибается: в мастерской на Ленивке К. Коровин не работал. По-видимому, он имеет в виду мастерскую Червенко, где и был написан знаменитый портрет К. Коровина (см. т. 1 настоящего изд., стр. 308).

Предыдущая фраза В. С. Мамонтова несколько неточна. Ее можно понять так, что из-за женитьбы Серова расстроилось его «рабочее сожительство» с Остроуховым. Однако в другом месте своих воспоминаний В. С. Мамонтов уточняет, что произошло это из-за женитьбы Остроухова (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951, стр. 51, 52).

[11] В газете «Новая жизнь», издававшейся в 1905 г. М. Горьким, было помещено сообщение о том, что «Московский комитет РСДРП получил пожертвование на памятник <...> Борцам за свободу от Коровина, Васнецова 300 руб.» («Новая жизнь», 1905, 28 октября, № 2.— Об этом же поступке Коровина было напечатано в газете «Русские ведомости», 1905, 26 декабря, № 281).

[12] В личном деле преподавателя Училища живописи К. А. Коровина имеется текст присяги, им подписанный. Очевидно, это и есть тот самый документ, о котором упоминает Мамонтов. Вот некоторые строки из этого верноподданнического обязательства: «...стараться споспешествовать все, что к его императорского величества верной службе и пользе государственной во всяких случаях касаться может; о ущербе же его величества интереса, вреде и убытке, как скоро о том уведаю, не токмо благовременно объявлять, но и всякими мерами отвращать и не допущать тщатися...» (не издано; ЦГАЛИ).

В деле Серова такой подписки нет.

Причина ухода Серова из училища была совершенно иной, чем ее указывает Мамонтов (см. т. 1 настоящего изд., стр. 42, и прим. 67, стр. 87).

[13] В своей статье «Репин и семья Мамонтовых» В. С. Мамонтов, исправляя допущенную им здесь неточность, уже говорит об участии Серова в спектаклях в доме Мамонтовых с 1879 г. («Художественное наследство». Т. 2, стр. 38).

[14] О спектакле «Черный тюрбан» в 1884 г. упоминается также в дневниковой записи С. И. Мамонтова (см. т. 1 настоящего изд., стр. 149).

[15] Журналист С. П. Спиро, один из участников Мамонтовского художественного кружка, писал впоследствии: «Обыкновенно при распределении ролей в «Женитьбе», когда дело дойдет до Жевакина, вспоминают, что у него, по выражению Кочкарева, «нота петушья», и ищут по этой примете подходящего исполнителя. Вспомнив эту примету, все сразу решили, что эту роль должен играть никто иной, как «Антон» Серов. И он играл ее, вызывая неудержимый хохот не только на спектакле, но и на всех репетициях» (С. С. <С. П. Спиро>. Мамонтовский кружок.— «Столица и усадьба», 1914, № 23, 1 декабря, стр. 6).

[16] В письме Валентины Семеновны Серовой к сестре А. С. Симонович, относящемся, по-видимому, к 1880 г., имеются следующие примечательные строки о пятнадцатилетнем сыне: «Скажи Тошке, что Вока Мамонтов по отъезде его плакал очень горько.

Мамонтова от души смеялась над тем, что Тоша продолжает ржать и в Питере. Софья Семеновна <Коль> откуда-то узнала, что молодой Серов имел большой успех у Мамонтовых на домашних спектаклях!! Вот как составляется быстро слава!» (Серова, стр. 126).

Серов как актер известен только по своему участию в домашних спекталях Мамонтовых. Однако и в позднейшие годы театр продолжал интересовать Серова, и он, хотя нерегулярно, занимался декорационным оформлением и костюмами для различных спектаклей. К «Юдифи», например, Серов писал эскизы декораций и костюмов для Частной оперы (постановка 1898 г.), для императорских театров (постановки 1889 и 1908 гг.), для антрепризы С. П. Дягилева в Париже, делал эскизы костюмов для постановки в 80-х гг. «Руслана и Людмилы» на сцене Частной оперы, писал эскизы декораций и костюмов к постановке «Демона» П. И. Блараменберга в Московской консерватории в 1908 г., для спектакля «Шехеразада» в Париже в 1910 г. Серов исполнил занавес. Об интересе Серова к декорационному искусству свидетельствует и тот факт, что в 1902 г. в Петербурге он вместе с другими художниками — Куинджи, Бакстом, А. Бенуа, Грабарем, Лансере, Рерихом — слушал в Обществе поощрения художников доклад Ю. Э. Озаровского «Художественные условия театральных постановок» («Новости и биржевая газета», 1902, 3 ноября, № 303). Незадолго до смерти Серов заинтересовался постановкой «Гамлета» в Московском Художественном театре, бывая там на репетициях неоднократно.

[17] Об этой шутке Серова рассказывает также в своих «Кратких воспоминаниях о Савве Ивановиче Мамонтове» Н. К. Рукавишников (не издано; отдел рукописей ЛБ).

[18] Николай Сергеевич Кротков (1849—?) — композитор, пианист и дирижер, принимал участие в постановках Частной оперы, официальным антрепренером которой он числился в 1885—1891 гг.

В Абрамцевском художественном кружке Кроткова весьма ценили. Вот что писал о нем С. И. Мамонтов В. Д. Поленову 5 октября 1899 г.: «Я буду ужасно рад, если Кротков как композитор займет подобающее ему место. Как обидно, что люди, имеющие возможность поддержать способного человека, стараются, наоборот, замять, не дать ходу <...> Впрочем, во многом он сам виноват, или вернее сказать, его косная природа, которая, однако, покидает его, когда он садится за нотную бумагу. В полгода написать и оркестровать трехактную оперу — это не шутка! Это впору только Римскому-Корсакову» (Поленовы, стр. 628).

[19] На склоне жизни, 30 марта 1928 г. Н. В. Поленова, вспоминая далекое абрамцевское время, писала И. С. Остроухову: «Я помню, как в июле приехали к нам Савва, Спиро, Остроухов и Серов и рассказывали о затеянном хане Намыке, Антон изобразил для меня «мой милый хан, мне стыдно» и ржущего коня» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

[20] Антон Зингер — это Серов. Шутливо заменив фамилию Серова на название известной швейной фирмы, Мамонтов имел в виду недавнее его пребывание в Дрездене у швейных фабрикантов Блоков.

[21] Антонио д'Андраде, настоящая фамилия ди Анради (1854—1942) — известный португальский певец-тенор, выступавший вместе со своим братом Франческо в составе итальянской труппы в Частной опере. еНкоторое представление об этом артисте дают следующие строки, появившиеся в печати после первого исполнения им партии герцога в «Риголетто»: «...у г. Антонио д'Андраде голос хотя и не так велик и звук не так силен, но зато увлечение и огонь, которые вкладывает певец в каждую фразу, и роскошно изящная форма, в которую облечен каждый его звук, на любителя изящного, тонкого, а не кричащего пения производят чарующее впечатление» («Театр и жизнь», 1885, 29 августа, № 137).

Как заметил Серов, у д'Андраде была «чудесная физиономия», и он даже пропустил целую неделю занятий в Академии художеств, работая над портретом певца (письмо к О. Ф. Трубниковой от 8 сентября 1885 г.— С е р о в. Переписка, стр. 102). По словам И. Э. Грабаря, Серову «хотелось передать смеющегося д'Андраде», но актер «мало и плохо позировал», почему и «получился не портрет, а этюд» (Г р а б а р ь. Серов. «Искусство», стр. 69).

Портрет Антонио д'Андраде был первым произведением Серова, представленным на суд художественной Москвы. По словам И. Э. Грабаря, портрет «был выставлен случайно, даже не им лично, а его друзьями» (Г р а б а р ь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 83). V периодическая выставка МОЛХ, где он экспонировался, длилась около двух месяцев (со 2 января по 24 февраля 1886 г.) и вызвала очень мало откликов — даже такие журналы, как «Художественные новости», издававшиеся Академией художеств, и «Художественный журнал» не поместили о ней ни строчки.

Но все же о портрете д'Андраде было в печати три отзыва. Единственная из московских газет, поместившая краткое сообщение о выставке, выделяла это произведение: «Из числа работ художников, мало знакомых московской публике, обращают на себя внимание: <...> портрет Антонио д'Андраде г. Серова» (Московский дневник.— «Русский курьер», 1886, 5 января, № 4). В рецензии о выставке одной петербургской газеты говорилось: «...г. Серов сильно, но грубо написал Антонио д'Андраде» (К. <А. Д. К у р е п и н>. Московский фельетон.— «Новое время», 1886, 11 января, № 3546). Другая отмечала: «Из группы портретов хороши две женские головки М. П. Боткина и портрет Антонио д'Андраде (тенора нашей Частной оперы) г. Серова» (XII <А. П. Л у к и н>. Московские письма. Две художественные выставки.— «Новости и биржевая газета», 1886, 11 января, № 9).

И. Э. Грабарь впоследствии утверждал, что «для Серова эта первая его выставка была огромным событием,— портрет все заметили и одобрили: сходство было безукоризненное, живопись интересная, новая и самостоятельная» (Г р а б а р ь. Серов. «Искусство», стр. 73).

В настоящее время портрет находится в Сумском государственном художественном музее.

[22] Юрий Анатольевич Мамонтов — сын А. И. и М. А. Мамонтовых, товарищ Серова в юности. Принимал некоторое участие в художественной жизни Москвы и Петербурга, в частности, как упоминает А. Н. Бенуа в своей книге «Возникновение «Мира искусст-

ва» (Л., 1928, стр. 8), он входил в кружок, предшествовавший созданию этого художественного объединения. В 90-х гг.— член правления Товарищества Невского механического завода.

[23] О Н. П. Малютине см. т. 1 настоящего изд., стр. 165, и прим. 4, стр. 176.

[24] Михаил Анатольевич Мамонтов (1865—1920), сын А. И. и М. А. Мамонтовых,— художник, один из учредителей «Союза русских художников», став директором типографии своего отца, постепенно забросил живопись.

[25] Адольф Данилович Кни — хирург.

[26] Леонид Карлович Пфель — главный врач Бахрушинской больницы (в 1900-х гг.).

[27] Спустя почти месяц В. С. Серова так писала о своем сыне М. Я. Симонович-Львовой 26 марта 1887 г.: «Тоша был снова болен, побывав в Домотканове. Его болезнь такого свойства, что ему еще не скоро окончательно поправиться. Он живет широкой, хорошей жизнью молодого художника. Товарищество у него хорошее, работы пропасть (премилый, почти законченный портрет у него девочки Мамонтовой), любят его ужасно в Москве и среди Мамонтовых. Заказы уже теперь понаклевываются — чего же еще? Нравственно он бодр и силен, физически на него напала хворь, которая после летнего отдыха, вероятно, его покинет» (Серова, стр. 131).

[28] Это М. Я. Симонович, увековеченная Серовым в полотне «Девушка, освещенная солнцем».

[29] Портрет В. С. Мамонтова (1887, этюд, масло) ныне находится в частном собрании в Москве.

[30] В том году в Париже проходила Всемирная выставка и «повидать» ее Серову очень хотелось (письмо к И. С. Остроухову от 6 мая 1889 г.— Серов. Переписка, стр. 211). Лишь в конце августа 1889 г. ему удалось совершить эту поездку (см. т. 1 настоящего изд., письмо 12, стр. 152).

[31] Прасковья Анатольевна Мамонтова (1873—1945) — дочь А. И. и М. А. Мамонтовых, ставшая женой А. К. Рачинского после смерти своей сестры Натальи, ранее бывшей за ним замужем.

Александр Константинович Рачинский (1867—1927) — юрист, выпускник Московского университета, служил чиновником особых поручений при Эстляндском губернаторе, затем Канотопский уездный и Черниговский губернский предводитель дворянства; член Государственного совета с 1912 г., в апреле 1915 г.— товарищ министра просвещения.

Портрет П. А. Мамонтовой, о котором идет речь в этом письме, находится в частном собрании в Москве.

См. т. 1 настоящего изд., стр. 207, и прим. 3, стр. 215.

[32] В письме из Парижа от 16 сентября 1889 г. Серов так передавал И. С. Остроухову свои впечатления от Парижа и Всемирной выставки: «Собственно ехать нам сюда в Париж было с моей стороны безрассудством, не имея за душою ни гроша, поехали на авось и приехали. Мне казалось упустить эту выставку грехом, да и действительно

приехать все-таки очень следовало. Вместе с Лувром, которого я не знал, здесь в Париже оказалась такая тьма по художеству, что еле разберешься<...> Выставка, надо отдать справедливость, грандиозна, но не скажу привлекательна» (Серов. Переписка, стр. 212, 213). По возвращении в Россию Серов 3 октября 1889 г. вновь пишет Остроухову: «Да, а хорошо мы в конце концов прокатились. Рад я, что жена повидала Париж, за себя тоже в смысле выставки. Впрочем, я и парижскими драгоценностями успел полюбоваться: Лувр, Клюни, Люксембург, Notre Dame, Ste Chapelle — осмотрены, хотя и поверхностно» (там же, стр. 216).

[33] Александр Валентинович Серов (1892—1959) — старший сын Серовых, изображен на картине Серова «Дети» (мальчик, смотрящий в море). В 1950-х гг. художник О. Г. Верейский встретил А. В. Серова в Бейруте (Сирия) и после записал: «Полвека сделали, конечно, свое дело, но сходство осталось» (Орест Верейский. Древнее и молодое. М., 1958, стр. 78).

[34] См. т. 1 настоящего изд., стр. 319—329, и прим. 29, стр. 364.

С. С. МАМОНТОВ

Сергей Саввич Мамонтов (1867—1915), старший сын С. И. и Е. Г. Мамонтовых, журналист и драматург. По словам писателя И. А. Белоусова, С. С. Мамонтов — «типичный москвич»: «немного славянофил, любитель старой цыганской песни, московского театра, возглавляемого Малым театром, живописи, музыки. Мамонтов во всей московской жизни любил ширину, размашистость <...> Незадолго до смерти Сергей Саввич приобрел себе клочок земли около исторического аксаковского Абрамцева, с большим вкусом построил себе небольшую дачку и жил в ней по летам <...> Кстати сказать, Сергей Саввич Мамонтов как бы поддерживал традиции <...> собирая у себя в Яснушке людей искусства — писателей, художников» (И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания. 1880—1928. М., 1928, стр. 189, 190).

Современники ценили его статьи, преимущественно касавшиеся вопросов искусства, и считали их «талантливыми и яркими» («Рампа и жизнь», 1915, 16 августа, № 33).

Жизни и творчеству Серова С. С. Мамонтов посвятил одиннадцать статей, некоторые из них носят целиком или частично мемуарный характер (список статей см. Серова, стр. 208).

Воспоминания С. С. Мамонтова о Серове сгруппированы в три раздела. Первый раздел составляет статья «Воспоминания о В. А. Серове», напечатанная в журнале «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь — декабрь, стр. 465—469. Второй раздел — «В. А. Серов в домашних спектаклях Мамонтовых» — включает две статьи: «В. А. Серов как актер» из журнала «Рампа и жизнь», 1914, № 8, 23 февраля, стр. 8, и «В. А. Серов на подмостках» из газеты «Русское слово», 1914, 20 февраля, № 42 (приводится с сокращениями). Третий раздел — «Разрозненные воспоминания» — составляют отрывки из статей, выявленных в разных периодических изданиях. В Приложении дана статья «Чего мы лишились в Серове?».

1. Воспоминания о В. А. Серове

(РЕЧЬ С. С. МАМОНТОВА НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ В. А. СЕРОВА)[1]

Я должен извиниться перед аудиторией, так как мои воспоминания будут носить отрывочный характер: я не успел привести их в систему и потому они, может быть, будут казаться несколько случайными, тем более, что касаются отдаленных годов, т. е. годов, главным образом, детства, которые мне посчастливилось провести в близком знакомстве, даже в дружбе, с Валентином Александровичем Серовым.

Познакомился я с Серовым приблизительно в половине 70-х годов; это было, должно быть, так, года через два после смерти отца его, известного композитора Серова[2]. Тогда Серов с своею матерью приехал в Абрамцево, имение моего отца, и провел там целое лето. Был он тогда маленьким, щупленьким белокурым мальчиком и, несмотря на то, что был на два года старше меня, ростом был гораздо меньше. Приехали они прямо из-за границы, и Россию он знал очень мало, так как жил пред тем в Петербурге, а русской деревни почти не знал. Весь он был пропитан впечатлениями о Репине, с которым только что познакомился, и у него он даже начал учиться в Париже, хотя в то время ему было только десять лет[3].

Перед тем он долго жил и даже учился в школе в Мюнхене, но с особой симпатией о немцах вообще не отзывался, всегда у него как-то срывалось с языка сравнение: у немцев так-то, а у нас в России так-то... И все ему казалось ужасно милым и дорогим, что касалось России и русской деревни. Приехал он в тирольском детском костюмчике, в чулочках и башмачках, но, заметив у меня русскую рубашку, сразу переоделся в нее, и ни за что не хотел больше надевать немецкого костюмчика.

Особую любовь с детских лет чувствовал он к лошадям и вообще к живым существам; никогда так не увлекался природой, ландшафтами, как представителями животного царства. Как только он приехал в деревню, сейчас же первым делом потребовал, чтоб ему показали всех лошадей; со всеми лошадьми познакомился и тут же на клочках бумаги стал всех этих лошадей на память зарисовывать. Потом ходил в конюшню, со всеми кучерами подружился, целыми часами бывал у лошадей и

рисовал их. Некоторые из этих детских рисунков у меня сохранились, и теперь многие удивляются, как 10—11-ти летний ребенок мог так мастерски рисовать, тем более что тогда еще серьезно учиться рисованию ему совершенно не приходилось.

Сам он еще ребенком был очень смелым наездником, прекрасно сидел верхом. Главным образом он отличался больше смелостью: храбро подходил к лошадям, храбро садился и ужасно гордился, когда ему давали ездить на настоящей большой лошади. Гуляя вместе или катаясь верхом, мы всегда предавались мечтам, и главной мечтой Серова было откопать где-нибудь клад и завести всевозможных лошадей, и английских, и арабских, ездить на этих лошадях, и, главное, их рисовать. Уже впоследствии, когда он только что поступил в Академию, здесь, в Москве, была в то время известная всем рысистая конюшня Малютина[4]. Малютин узнал, что молодой академист Серов (тогда ему было лет 18, должно быть) прекрасно рисует лошадей, и его пригласили в эту конюшню рисовать кровных рысаков. Я помню, с каким увлечением, с каким восторгом проводил он время в этой конюшне, и тогда же он получил первый гонорар 300 рублей. «Как Вы думаете», спрашивал он меня перед тем, «сколько же мне могут заплатить, рублей 25 дадут?», а работал он чуть ли не две недели, и вдруг ему за несколько рисунков дали 300 рублей. Боже мой, какое это было счастье![5]

Вообще, характер у него был, как я теперь припоминаю, очень самостоятельный и наклонности большого озорника. Я был, как уже сказал, на два года моложе, и всегда всецело подчинялся его инициативе. После этого, приблизительно год, мы не виделись (я не помню даже, где он был), и я его застал, когда он уже учился в Москве, в 1-й прогимназии, теперешней 7-й гимназии, и сразу переродился в ловкого, порой отчаянного озорника-гимназиста. Так, приезжая к нам гостить в деревню, он наводил прямо-таки ужас на всех садовников и кучеров своею предприимчивостью и отчаянными проделками. Впоследствии в гимназии он продержался недолго, так как учился очень слабо, а поведения был очень громкого. Спустя год я поступил в ту же гимназию и помню в штрафном журнале на каждой странице раза по три, должно быть, значилась фамилия Серов; таким образом он дошел только до 3-го класса, затем уехал в Петербург, где работал у Репина, и поступил в Академию. Но, будучи в гимназии, за уроками он постоянно рисовал учителей (это отчасти повредило его репутации); помню, рисунки эти он мне показывал, и, так как я учился в той же гимназии, то знал прекрасно оригиналы: удивительно метко были они нарисованы! Рисунки эти всегда конфисковали, но некоторые все-таки уцелели. В гимназии в те времена (тогда министром был Толстой)[6] господствовал ужасный формализм: это было время синих мундиров, высоких воротников. Я помню, например, учитель рисования был страшный его защитник, находил, что у Серова исключитель-

ный талант, но остальные педагоги этого не усматривали, и в том, что он позволяет себе рисовать старших, видели лишь вольный дух, озорство. И вот Серов дошел до 3-го класса и из этого последнего был удален.

Затем я помню его, когда он был уже в Петербурге, сначала работал частным образом у Репина, а затем уже поступил в Академию. Он приезжал опять на каникулы в Москву; в те времена и Репин жил в Москве в Теплом переулке (он тогда писал «Царевну Софью», главным образом над ней работал)[7]; Серов приезжал в Москву и к нам, и к Репину. К этому времени относятся его рассказы о Врубеле. Тогда все удивлялись, какие он делал успехи, начав работать в Академии, хвалили его, предсказывали блестящее будущее, а он говорил всегда: «У меня настоящего таланта нет, а вот есть у меня товарищ Врубель, это исключительный талант», и даже, помню, показывал врубелевские рисунки, они у него были в альбоме. Помню, по общим отзывам, Врубель не нравился тогда: находили его диким, непонятным, а именно Серова признавали[8].

К этому времени относится целая серия спектаклей, которые ставились на рождественских каникулах в доме моего отца. В этих спектаклях Серов принимал самое деятельное, горячее участие. У него было яркое комическое дарование, и, кроме того, он был удивительный пародист: он умел перенять человека, присмотревшись к нему, умел передать голос, подражать его движениям, так что, играя на сцене, он всегда был чуть ли не самым лучшим исполнителем. Между прочим, я сказал, что лошадь была его самым любимым животным в мире, так подражал он лошадям удивительно, то есть изображал, как лошадь копает землю, как ржет; по всему видно было, как он изучил движения и характер лошади.

Приблизительно в это же время, как Репин работал своих «Запорожцев», да и вообще в молодые годы, Серов как-то подчинялся влиянию Репина, т. е., над чем работал Репин, к чему делал этюд, тем же увлекался и Серов. Репин всегда приглашал его с собою, когда ездил на этюды; я помню, он ездил в Малороссию, на Днепр, — писать этюды своих запорожцев, Серов поехал с ним, и тоже страшно увлекался запорожцами (у меня есть целая серия тех рисунков, большей частью из головы, то есть нарисованных так, как он представлял себе запорожцев). Это был период страшного увлечения запорожцами: он везде чертил запорожцев, лошадей их, запорожцев вооруженных и мечтал нарисовать картину, пейзаж, помню, приблизительно, такой: летний полдень, ясный хрустальный воздух, и, как он сам описывал, бесконечно глубокое, бездонное небо, и там высоко жаворонки звенят; а кругом трава, ковыль, бурьян — стоит не колыхнется. И вот запорожец... Он слез с лошади, маленькой, косматой лошадки, слез и раскинулся; под боком курган; блестит на солнце бритая голова с чубом; на небе ни облачка; солнце на него так и жарит, и дышит запорожец этим теплом... Хотелось написать ему такую картину, но он как-то не собрался это сделать.

Затем мои сношения с ним становятся отрывочными: когда я учился в Петербурге, то редко с ним встречался. Помню только, как-то однажды он приходит ко мне и говорит: «Я к тебе с большой просьбой». — «В чем дело?» — «Завтра женюсь; шафером ко мне приходи». Я говорю: «С удовольствием, но я даже и не знал...» — «Да, я только на днях решил, что женюсь. Приезжай завтра в такой-то час в Семеновский полк». — «Хорошо», — говорю. Приезжаю. Думаю, что действительно парадная свадьба, вхожу в собор: никаких приготовлений, ничего. Священник приходит. «Здесь будут венчаться?» — спрашиваю.— «Да, здесь заказана свадьба». Вскоре приезжает невеста, невеста в карете приехала с родными, но жениха нет. Начинают волноваться — где же жених? Помню, стою на паперти, смотрю: нет, нет Серова. Наконец, приезжает в пальто, в шапочке, на извозчике один Серов; заплатил извозчику четвертак, вошел в церковь. «Ну, что же, давайте венчаться!» После мы с Серовым поехали в меблированные комнаты, где он жил, и там пили чай, — это и был свадебный пир[9].

Вообще так, как я его вспоминаю себе, Серов был страшно самостоятельный человек, у него всегда было обо всем собственное мнение, и он, если даже и подчинялся Репину в молодости, то это было чисто внешнее подчинение, т. е. лишь настолько, сколько должен подчиняться ученик учителю, и прямого влияния, репинской манеры, например, у него я не запомню. Когда Репин рисовал своих запорожцев, Серов рисовал их совершенно по-другому, то есть, может быть, те же типы, но иначе трактовал их. Вообще, хотя это выражение и может показаться избитым, Серов был цельной натурой, цельной в самом лучшем смысле этого слова, — то есть самобытным человеком. Я не помню, чтобы хоть когда-нибудь он мог покривить душой; иногда он прямо мог столкнуться с неприятностью, но всегда был верен своему первоначальному мнению. И это так в течение всей его жизни, насколько я припоминаю, всегда Серов оставался самим собой, всегда настаивал на своем мнении и чрез это немало терял и немало приобретал себе врагов. Вообще никаких компромиссов он не допускал ни с людьми, ни с самим собой.

Еще не так давно, может быть, три-четыре года тому назад, не больше — как в тесном дружеском кружке поднялся принципиальный разговор, и кто-то стал говорить (даже не припомню, кто), что портретист не свободный художник, что он поставлен в необходимость за условную плату писать портрет с первого встречного, который может ему заплатить деньги. Это, очевидно, был камень в огород В. А. Серова. Он был задет за живое, исподлобья смотрел недобрыми глазами на того, кто ему это говорил и приблизительно так сказал: для него любое человеческое лицо, которое перед ним стоит, настолько сложно и настолько своеобразно, что он всегда в нем находит черты, достойные художественного воспроизведения, иногда положительные, а чаще отрицательные; когда

внимательно вглядывается в человека, невольно увлекается самой структурою лица, каждою особенностью, свойственной всякому человеку; и этими особенностями, этим отражением внутреннего содержания,— не внешностью человека, не лицом,— он увлекается, даже больше, вдохновляется. При процессе творчества увлекается он не самим лицом индивидуума, которого пишет (потому что это лицо нередко бывает или пошлым, или малоинтересным), а той характеристикой, которую он сам может сделать на холсте или на рисунке, характеристикой этого человека, его душевным складом. И потому-то, говорил Серов, его часто обвиняли в том, что он в своих портретах приближается даже к карикатурности: многие обижались на него, что он выводит их якобы в смешном виде[10]. Да и действительно, ведь произведения Серова с полным правом можно назвать психологическими произведениями: в них не только внешний облик человека, поразительно схожий с оригиналом, но и весь внутренний склад души человека, весь духовный багаж как бы вывернут наружу. И, главное, у Серова всегда можно было проследить, как он относится к тому человеку, который служит ему оригиналом; относится ли он к нему с насмешкой,— может быть, этот человек ему не симпатичен,— или, наоборот, он пред этим человеком преклоняется, показывает его достоинства. Всегда это можно было вывести из того, как написан этот портрет: в тех людях, которые ему не были симпатичны, Серов очень незаметно и очень ловко оттенял те черты, которые ему в человеке не нравились, казались недостойными его; и, наоборот, тем людям, которые ему нравились, он подчеркивал самые симпатичные их черты.

Этого коренастого маленького человека, при всей его справедливости к окружающим, нельзя было назвать добрым, он часто бывал зол к людям. Он так тонко умел высмеивать людей, что тем даже не к чему было придраться и поневоле приходилось принимать эту насмешку как должное: Серов умел оставаться безнаказанным. Например, если взять известный портрет Серова, написанный с одного из московских меценатов (имя которого не буду называть — этот портрет достаточно известен),— в нем он изобразил этого мецената удивительно похожим, но в то же время тут не зло, а, наоборот, остроумно и добродушно над ним посмеялся, выразив его жизнерадостность, блестящие глаза, наивно расставленные руки, как будто человек куда-то готов броситься, или точно им только что из Царь-пушки выстрелили[11].

Совсем иное видим мы в портретах людей, которым Серов симпатизировал или преклонялся. Ну, если взять хотя бы известный портрет Ермоловой. Он, как, вероятно, все из вас помнят, такое придал ей благородство и величие, которое, как известно тем, кто знает Марию Николаевну и не на сцене, только изредка в ней проявляется; но он сумел это сконцентрировать в тот момент, когда ее изображал. Стоит только посмотреть на портрет Марии Николаевны, который находится теперь в

Литературно-художественном кружке, и даже не знающий, чей этот портрет, сейчас же может догадаться, что это удивительно гениальная драматическая актриса[12].

Последний раз, насколько я помню, видел Серова осенью, за неделю, за две до его смерти, на открытии Толстовской выставки[13]. Он мне показался каким-то молчаливым, немножко хмурым, но все-таки в разговоре раза два у него проскользнули удивительно меткие, свойственные ему одному словечки. Я показывал ему Толстовскую выставку и о некоторых фотографиях он давал удивительно меткие характеристики, к сожалению, я пропустил их мимо ушей, не запомнил, а теперь они имели бы очень большую ценность.

2. В. А. Серов в домашних спектаклях Мамонтовых

В. А. СЕРОВ КАК АКТЕР

Лет тридцать тому назад вокруг моего отца Саввы Ивановича Мамонтова сгруппировался в Москве тесный дружеский кружок, связывающим цементом которого была беззаветная любовь к искусству во всех его проявлениях.

Собирались по воскресеньям лучшие художественные силы того времени, читали, распределив по ролям, пьесы Шекспира, Островского и других классиков, при чем главными вдохновителями этого дела были С. А. Юрьев[14] и профессор Мстислав Прахов.

Иногда рисовали и лепили, поставив одну общую модель; иногда занимались музыкой и пением под руководством здравствовавшего тогда Н. Г. Рубинштейна[15].

Иногда, преимущественно на рождественских праздниках, ставили домашние спектакли, для которых декорации и костюмы делались настоящими художниками.

Это было небывалым новшеством, так как в те времена постановочная часть всех театров составляла неотъемлемую монополию машинистов и самоучек-ремесленников.

Молодежь, подраставшая под влиянием этого кружка, вся поголовно пристрастилась к искусству и в особенности к сцене. Специально для нее С. И. Мамонтовым было написано и поставлено несколько пьес самого

разнообразного содержания, но всегда красивых и оригинальных по внешности.

Среди упомянутой молодежи видное место занимал В. А. Серов, обладавший недюжинным комическим дарованием.

Умения произносить перед публикой роль у него никогда не было, отчасти по отсутствию звучности в голосе, отчасти по природной застенчивости. Зато мимикой он владел в совершенстве и часто в эпизодических бессловесных ролях затмевал самых рьяных наших премьеров.

В библейской драме «Иосиф», будучи 15 лет от роду, он великолепно сыграл измаильтянского купца, — вложил в воплощаемую фигуру мельчайшие бытовые черты Востока, которые мог тогда угадать только инстинктом.

В этой же пьесе Валентин Александрович изображал египетского царедворца и сделал его таким, как будто он сошел с вековых барельефов Мемфиса или стовратных Фив.

Даже центральная роль фараона, исполнявшаяся очень красивой девушкой, побледнела рядом с характерной фигурой Серова.

Знание звериного царства тоже нередко выдвигало Валентина Александровича на наших домашних подмостках. В целом ряде пьес он за кулисами подражал животным: рыкал львом, ржал конем, ворковал голубем, и все это выходило похожим до иллюзии.

А раз в каких-то импровизированных шарадах Серов своей собственной персоной, как был в пиджаке, представлял льва, укрощаемого укротительницей. Все львиные повадки были переданы изумительно, конечно, в слегка карикатурном освещении.

На одном из рисунков Валентина Александровича, воспроизведенных в «Летописи» кружка С. И. Мамонтова, изображены «ферраши» — восточная стража, бессловесным предводителем которых был он сам[16].

Рисунок метко передает картонное геройство этих самодовольных воинов, поющих про себя самих:

Мы у хана ферраши, —
Чрезвычайно хороши!
Смело мы идем на бой,
Даже жертвуем собой...

Наиболее удачными ролями в большом репертуаре Серова, кроме помянутых выше, были: мулла из оперетты С. И. Мамонтова «Черный тюрбан», вороватый лаццарони из водевиля «Каморра» того же автора, Жевакин в «Женитьбе» Гоголя и кавказский джигит Кази-Магома из пьесы «На Кавказ» того же С. И. Мамонтова.

В последней роли Валентин Александрович проделывал джигитовку на собственных ногах с конем, привешенным к поясу. Движения горячего скакуна были им переданы неподражаемо, а публика задыхалась от хохота.

В. А. СЕРОВ НА ПОДМОСТКАХ

В доме моего отца С. И. Мамонтова, где Серов с детства был своим человеком, всегда процветала исключительная любовь к театру. За двадцатилетний период времени, с конца 70-х до конца 90-х годов прошлого века, на моих глазах любительские спектакли ставились по два и по три раза в год, причем взрослые на почве любимого дела сливались с подрастающим поколением, постепенно уступая ему первенствующую роль.

Кроме многочисленных Мамонтовых, с Саввой Ивановичем во главе, в спектаклях живое участие принимал целый ряд людей, имена которых впоследствии сделались известными.

Художники: В. Д. Поленов, И. Е. Репин, оба Васнецовы, Н. В. Неврев[17], И. С. Остроухов, М. А. Врубель, К. А. Коровин, В. А. Серов; профессора: А. В. Прахов, П. А. Спиро; артисты: М. Н. Климентова-Муромцева[18], К. С. Алексеев-Станиславский[19], А. А. Федотов[20]; министр А. В. Кривошеин[21]; хирург Ю. В. Сумароков — все с одинаковым рвением устраивали сцену, писали декорации и исполняли самые разнообразные роли.

В. А. Серов в нашей труппе занимал не последнее место как декоратор и как исполнитель комических и характерных ролей. На моей памяти он создал не менее десятка самых разнообразных типов.

Голос у него был глуховатого тембра, дикция недостаточно ясна, но все это с лихвой искупалось неподражаемой мимикой лица и выразительностью всей фигуры.

В первый раз Валентин Александрович появился на сцене в 1879 году, 14-ти лет, в драме Майкова «Два мира», где на его долю досталась роль бессловесного раба. Впрочем, в том же спектакле великовозрастный гимназист Костя Алексеев (ныне «сам» Станиславский) играл какого-то третьестепенного патриция и произнес на сцене не более десяти слов[1] <...>[22]

На рождественских каникулах 1890 года в московском мамонтовском доме шла библейская драма «Царь Саул», написанная в стихах некоторыми из участников постановки[23].

В этой эффектной в театральном смысле вещи, поставленной на фоне декораций Врубеля, особенный успех имели два актера: К. С. Станиславский — грозный и величественный пророк Самуил, и В. А. Серов — пленный амаликитский царь Агаг <...>

В последний раз В. А. Серов принимал участие в спектакле нашего, уже распадавшегося, кружка в 1894 году, зимой. На этот раз он блестяще поставил живую картину «Данте и Виргилий», для которой сам написал мрачную декорацию ада. Данте изображал Ап. Васнецов, а Виргилия — М. А. Врубель.

Кроме того, в тот же вечер шла комедия С. И. Мамонтова «Около искусства», живописующая быт провинциальных актеров. Серову досталась роль старозаветного измученного режиссера Калиныча, из которой он создал трогательный, скромный, но полный жизни образ, составлявший яркий контраст с пьяницей-трагиком, которого играл Врубель <...>

3. Разрозненные воспоминания

Месяц назад я в последний раз встретился с Серовым в консерватории, на вечере пластики г-жи Рабенек.

Его плотная фигурка рисовалась у стены, в сторонке от разодетой публики, гулявшей в антракте. По своему обыкновению он посматривал на чужих людей исподлобья.

Мимоходом здороваемся, и я спрашиваю:

— Ну, как находишь?

— Очень, очень хорошо,— отвечает он с самой серьезной миной.

Потом, весь просияв одному ему свойственным заразительно-умным смехом, добавляет:

— Жаль только, что от этой Греции немецким пивом попахивает...[24]

Улыбаясь, мы разошлись, и мне суждено было вновь его увидеть только в гробу.

Впрочем, нет!

Я видел его неделю назад на выставке Лемерсье[25].

Видел не человека, которого звали Валентином Александровичем Серовым, а часть его глубокой и прозорливой души, отраженной на холсте.

В первый раз в жизни он дебютировал в качестве серьезного пейзажиста и из скромности нарочно избрал малопопулярную выставку.

Картина его меня поразила <...>

«Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269.

<...> С одной особы, очень сильной на Руси, Серов написал такой портрет, который был тотчас же спрятан за двенадцать замков и никогда не видел света. Сама же особа не нашла достаточных поводов, чтобы стереть художника в порошок, хотя и хотела и могла это сделать <...>[26]

«Путь», 1911, № 2, декабрь, стр. 41.

...<В похоронной процессии> говорят о перемене, происшедшей в его душе после 9 января страшного 1905 года, и передо мной встает сцена, очевидцем которой пришлось мне быть в конце того же января.

Всюду тогда чувствовалось брожение, трудно было оставаться одному, хотелось обмениваться мыслями, тянуло к людям.

Я зашел в один из больших московских ресторанов и застал в отдельном кабинете знакомую компанию, старавшуюся весело проводить время.

Были — Шаляпин, Серов, К. Коровин и еще несколько человек, имен которых не помню.

Шаляпин пел, не умолкая, Коровин сыпал анекдот за анекдотом, стараясь развеселить товарищей, Серов понуро сидел в уголке.

Веселье показалось мне искусственным, и я молча подсел к Валентину Александровичу и спросил, почему он такой печальный.

— Был в Петербурге,— ответил он.— Из окон Академии видел весь этот ужас — кровь и убийства... Не могу отделаться от этого воспоминания!

И в кратких, но удивительно ярких словах он рассказал мне о 9 января. Мне сразу стало ясно, отчего он был так мрачен.

После этого случая Серов до конца жизни питал предубеждение ко всему, что имело связь с казной, отказался от многих очень выгодных заказов и решительно порвал связи с сильными мира.

В художнике властно заговорил гражданин.

— Валентин Александрович давно были нездоровы,— слышится голос пожилого человека в поддевке,— только от людей скрывали. С нашей барыни они портрет ездили писать, так еще на прошлой неделе мне говорили: «Плох я стал здоровьем, Ефим, на лестницы всходить не могу, сердце болит...» Я все их на лифте и поднимал, а в прежние-то годы, бывало, иначе, как бегом, по лестницам не ходили.

Говорящий оказывается швейцаром известной портнихи Н. П. Ламановой[27], знавшим Серова чуть ли ни с детских лет <...>

«Русское слово», 1911, 25 ноября, № 271.

...Пишущий эти строки вчера в первый раз видел тот незаконченный портрет Н. П. Ламановой, последний штрих которого был сделан Серовым за несколько часов до кончины.

Дело происходило так.

Последнее свое произведение Валентин Александрович начал цветными карандашами весною 1911 года и очень удачно сделал первый набросок.

Сеансы должны были прерваться по случаю отъезда за границу г-жи Ламановой и возобновились только осенью.

Очень характерен рассказ самой г-жи Ламановой.

Она говорит, что за истекшее время Серов успел лучше с нею познакомиться и узнать ее характер,— уловил характерные для нее жесты и выражение.

Потому, приступая вновь к исполнению портрета, он сразу высказал недовольство первоначальным своим наброском,— нашел его манерным и малоправдивым.

Решительно перевернул картон и начал все снова.

Для полного окончания портрета не хватило, может быть, одного сеанса. Он уже определился во всей своей красоте.

Сделано произведение последней упрощенной серовской манерой, как нарисованы его портреты танцовщиц Павловой и Иды Рубинштейн, с той изумительной простотой, которая доступна только гениальным художникам.

В нем не только внешнее телесное сходство, но и изображение характера и души изображаемой личности.

21 ноября, в седьмом часу вечера, Валентин Александрович сделал свой последний штрих на этом портрете, и в общих чертах он уже был закончен.

Затем простился с хозяйкой, поехал к своему другу И. С. Остроухову, провел у него вечер в скромной товарищеской беседе и утром 22 ноября, после краткого сердечного припадка, был уже в гробу <...>

«Русское слово», 1912, 23 ноября, № 270.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Чего мы лишились в Серове?

Немаловажным событием в нашей художественной жизни являются посмертные произведения В. А. Серова, вернувшиеся из Рима и выставленные теперь на выставке «Мир искусства».

Холсты эти развертывают перед нами всю грандиозность таланта усопшего великана кисти и дают разгадку многому, казавшемуся непонятным.

Одной своей картиной Серов объясняет обществу тот идеал, к которому целыми годами безуспешно тянутся прославленные Гогены, Матиссы и их маленькие российские подражатели.

С проницательностью гения он уловил призрачную мечту, легким движением сбросил с себя весь арсенал своей сложной техники и создал шедевр классический по простоте и небывалый по выразительности.

На серовато-желтом холсте, полуобернувшись к вам спиной, изображена сидящая нагая женщина с чеканным профилем Уайльдовской Саломеи.

По первому впечатлению картина кажется бесцветной и плоской, похожей даже на рекламный плакат.

Но, по мере того, как вы в нее вглядываетесь, вас охватывает сначала удивление перед великим мастерством художника, а затем и то очарование, которое исходит от всякого гениального творения.

Из схематически начертанных контуров все рельефнее и рельефнее выступает смуглое и нервное живое тело. Расцвечиваются ткани, загораются огнями самоцветные камни. Пламенем дышит на вас точеная, как у арабского коня, головка уверенной в своем обаянии блудницы...

В этом изумительном портрете Иды Рубинштейн совсем не заметно кропотливого труда художника. Кажется, что он создался сам собой и что в этом и заключается тайна его захвата.

Не то же ли самое можно сказать о стихах Пушкина или о музыке Моцарта?!

Другое произведение Серова, перекочевавшее из Вечного города на выставку «Мир искусства», носит иной характер и приближается к прежним произведениям его кисти.

Это прекрасно выписанный правоверной манерой портрет княгини Орловой, характеризующий не только красавицу даму, на нем изображенную, но и весь окружающий ее утонченный мирок, столь далекий от широкого русла русской жизни.

Холодом веет от портрета, несмотря на его внешнюю блестящую красивость, и инстинктивно чувствуется, что симпатии художника были далеко не на стороне петербургской великосветской жизни.

Тщетно было бы искать хоть малейшую видимую черточку такого отношения Серова к сюжету его произведения. Все на портрете правдиво, все красиво, но в эту-то правдивость и красоту вложена та неуловимая сатира гения, которою так силен был умерший художник.

Только глядя на эти его последние вещи, оцениваешь всю громадность постигшей нас утраты и сознаешь, какой необъятный простор творчества был открыт перед гением Серова.

«Рампа и жизнь», 1911, 18 декабря, № 51, стр. 7.

КОММЕНТАРИИ

[1] Об этом вечере памяти Серова, устроенном Обществом преподавателей графических искусств в Москве, см. т. 2 настоящего изд., стр. 545.

[2] Здесь С. С. Мамонтов допустил неточность. Он познакомился с Серовым не два года спустя после смерти А. Н. Серова, а четыре (см. Серова, стр. 81—83).

[3] С. С. Мамонтов снова неточен: Серов стал заниматься у Репина, когда ему было лишь девять лет (см. т. 1 настоящего изд., стр. 46).

[4] Николай Павлович Малютин (?—1907) — известный коннозаводчик, у него в доме Серов одно время снимал комнату (см. след. прим.).

[5] Помимо нескольких рисунков с лошадей Малютина, Серов написал маслом серого жеребца по кличке Летучий. Судя по письму Поленова к П. Д. Антиповой от 30 марта 1886 г., все эти работы Серов исполнил, когда ему был двадцать один год (см. т. 1 настоящего изд., стр. 115, и т. 2 настоящего изд., стр. 529, 530).

[6] Дмитрий Андреевич Толстой, граф (1823—1889), с 1865 г.— обер-прокурор святейшего синода, с 1866 г.— министр народного просвещения; от этих должностей был уволен в апреле 1880 г.

[7] С. С. Мамонтов ошибается: Репин написал «Царевну Софью» в 1879 г., когда Серов еще не был в Академии.

[8] Именно Серов ввел Врубеля в дом Мамонтовых. Об этом, в частности, помимо И. Э. Грабаря, говорит и В. С. Мамонтов: «Как-то осенью 1889 года, когда вся наша семья уже перебралась на зиму в Москву, отец за обедом объявил нам, что В. А. Серов собирался сегодня вечером прийти к послеобеденному чаю и посулил привести к нам своего товарища и друга М. А. Врубеля <...> Только успели мы занять свои места за чайным столом, как появились ожидаемые желанные гости. С Антоном вошел стройный, немного выше его ростом молодой блондин, щеголевато одетый. Запомнилось хорошо, что он был обут, как альпинисты, в высоких чулках. По наружности своей он нисколько не походил на художника. К сожалению, не запомнился мне разговор с ним за чаепитием, помню только отчетливо, как сильно он заинтересовал отца и как последний, проводив гостей, заявил, что надо обязательно приучить нового знакомого» (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. М., 1951, стр. 74, 75).

[9] В отделе рукописей ГТГ хранится метрическое свидетельство Серова. На его третьей странице имеется следующая запись: «Означенный в сем Валентин Александрович Серов 1889 года января 29 дня повенчен в Введенской лейб-гвардии Семеновского полка церкви первым браком с дочерью подпоручика девицею Ольгою Федоровною

Трубниковою. С. Петербург, февраля 5 июня 1889 года. Означенной Введенской церкви протоиерей Сергей Богоявленский» (не издано).

Друзья и знакомые Серова в Москве откликнулись на это важное событие в его жизни поздравительными телеграммами. Вот некоторые из них (не изданы; отдел рукописей ГТГ):

«Поздравляем и желаем счастья. Морозов и Левитан» (Сергей Тимофеевич Морозов и Исаак Ильич Левитан);

«Желаем новобрачным всевозможного счастья. Леонтьевские» (Семья А. И. и М. А. Мамонтовых, жившая в Леонтьевском переулке, откуда и пошло среди их знакомых называть ее членов Леонтьевскими);

«Желаем счастья поздравляем. Якунчиковы. Тучковы» (Владимир Васильевич и Мария Федоровна Якунчиковы, Павел Александрович и Софья Федоровна Тучковы, родственники С. И. Мамонтова. О М. Ф. Якунчиковой см. т. 1 настоящего изд., прим. 17, стр. 232, 233; о П. А. Тучкове см. т. 1 настоящего изд., прим. 27, стр. 364).

[10] Этот разговор в дружеском кругу С. С. Мамонтов изложил еще раз в несколько измененной редакции в статье «В. А. Серов. Опыт характеристики» («Путь», 1911, № 2, декабрь). О том, что Серов отрицал наличие шаржа в своих портретах, свидетельствует И. Э. Грабарь: «Его упрекали в шаржировании, говорили: «серовские портреты — чистейшие карикатуры». Серов это решительно отрицал: «Никогда не шаржировал,— говорил он,— ложь! Что делать, если шарж сидит в самой модели,— чем я-то виноват? Я только высмотрел, подметил» (Г р а б а р ь. Серов. «Искусство», стр. 157).

См. также т. 2 настоящего изд., стр. 17, 18.

[11] Речь идет о портрете известного московского миллионера и коллекционера Михаила Абрамовича Морозова (см. т. 2 настоящего изд., прим. 1, стр. 266).

Два с лишним года спустя С. С. Мамонтов в статье «Серов-портретист» повторил эту характеристику изображения Морозова, но приписал ее теперь уже самому Серову: «Помню, как сам художник говорил про Морозова: «Он такой, точно им сейчас только из Царь-пушки выстрелили» («Русское слово», 1914, 12 февраля, № 35). Отмечая «экспрессию» портрета, С. С. Мамонтов замечал также, что это тот самый Морозов, который в свое время «послужил прототипом известной комедии кн. Сумбатова «Джентльмен». И далее он писал: «Серов отнесся к г. Морозову добрее, чем Сумбатов: он сохранил ему светлый ум, подчеркнув только взбалмошность этого симпатичного человека». Два дня спустя после статьи С. С. Мамонтова в той же газете А. И. Сумбатов-Южин напечатал письмо, в котором говорилось: «Я познакомился с М. А. Морозовым не только после того, как комедия была написана, но и после того, как она была впервые дана на сцене Малого театра <...> я не мог писать портрета и его не написал» («Русское слово», 1914, 14 февраля, № 37). По-видимому, Сумбатову-Южину не было известно, что еще за три года до того в печати с тем же утверждением — о М. А. Морозове как прототипе героя пьесы — выступали тот же С. С. Мамонтов («Путь», 1911, № 2), а также Н. Е. Эфрос (см. т. 2 настоящего изд., стр. 365).

Как бы ни отрицал А. И. Сумбатов, что его Рыдлов из пьесы «Джентльмен» не имеет ничего общего с М. А. Морозовым, однако ни для Морозова, ни для современников

сомнений в этом не было. Все попытки поставить эту пьесу в Твери, то есть там, где была фабрика Морозова, пишет один из историков, «оканчивались неудачей. Агенты Морозовых заранее скупали билеты, и спектакли не могли состояться из-за неявки зрителей» («Красный архив», 1937, № 4(83), стр. 225). По словам П. А. Бурышкина, «эта пьеса очень хорошо шла в московском Малом театре <...>Вся Москва ее пересмотрела и о герое много говорили» (П. А. Бурышкин. Москва купеческая. Нью-Йорк, 1954, стр. 123).

Что же представлял из себя этот Рыдлов — Морозов по Сумбатову? Вот какие реплики вложил драматург в уста этого персонажа: «Я в обществе джентльмен, а дома я могу быть натуральным <...> Если у меня желудок работает неправильно, я тогда более склонен к сдержанности... Но когда я в цвете сил, я оживлен <...>Я могу быть и критиком, и музыкантом, и художником, и актером, и журналистом. Почему? Потому что я русский самородок, но смягченный цивилизацией. У меня только в том и затруднение, что меня от одного на другое тянет, потому что я чувствую избыток сил <...> Я первым делом все ваши затеи отменю — чайные там, театры ваши, фонари, казармы. Каждый человек должен быть своей партии: либо капиталист, либо рабочий. Я себе на шею сесть не позволю» (Полное собрание сочинений князя А. И. Сумбатова. Т. 3. М., 1901, стр. 383, 384, 398, 399).

Портрет Морозова многие художники расценивали как первоклассный. Головин считал, что «превосходный портрет» Морозова рассказывает «именно о личности, а не только о внешности» (Головин, стр. 75). Грабарь, передавая любопытный разговор с Серовым об этом полотне, дал ему высокую оценку (см. т. 1 настоящего изд., стр. 528, 529, и прим. 29, стр. 552, а также т. 2 настоящего изд., стр. 53). Известный журналист того времени А. Р. Кугель, допускавший критические выпады в адрес Серова, и на этот раз остался верен себе. «Г. Серов — прекрасный портретист. Но и он не лишен доли сарказма. Например, портрет М. А. Морозова. Очень хороший портрет — блестящий, по крайней мере, в том смысле, что все блестит на г. Морозове, даже его пиджак, даже складка пиджака. Но г. Морозов улыбается, и в этой улыбке г. Серов выразил что-то такое критическое, насмешливое, такую тонкую-тонкую язву карикатуриста... Еще один штрих — и это была бы совершенная карикатура. Но г. Серов писал ведь портрет, за который, вероятно, получил хорошие деньги,— и потому ограничился легкой гримаской. Во всяком случае, если г. Морозов думает, что г. Серов полон внимательной благодарности к своему сюжету, он ошибается» (Квидам <А. Р. Кугель>. Петербург.— «Русское слово», 1903, 25 февраля, № 55). Это произведение Серова наводило современников и на социально-психологические размышления следующего характера: «...в портрете М. А. Морозова, созданном так, что невольно в голове зрителя вырастает и не дает ему покоя вопрос: намеренно спустился художник на степень памфлетиста в живописи, или он поднялся бессознательно на высоту преднамеренного. Гораздо проще и верней признать, что «новый прием» работы, которым воспользовался Серов в портретах кн. Юсуповой и М. А. Морозова, не вполне соответствует таланту Серова, в достаточной мере яркому и сильному без того, чтобы прибегать к каким-либо особым ухищрениям. Но оставляя в стороне имена княгини и представителя купеческой интеллигенции — опять-таки мы в этих двух портретах находим глубокую характеристику не только лиц,

но что самое важное — эпохи, в соответствии с которой они только мыслимы, только и понятны. Известны десятки прекрасных и выразительных портретов Репина и Крамского — они хороши, но только до тех пор, пока исчерпывается ими личность, сама по себе, независимо от эпохи и всего, что ее создает. Портреты Серова подчиняют себе зрителя не только художественностью (о приемах работы вспоминаешь только садясь за стол для составления отчета), но и в качестве темы для социально-психологического изучения данного лица. В большинстве случаев мы не знаем, даже не хотим знать того, кто воспроизведен на полотне, а с невольной пытливостью вглядываемся и изучаем этих неизвестных, но, кажется, хорошо знакомых и определяем их, так сказать нравственный и общественный удельный вес» (М. Михайлов. Поминки.— «Искусство строительное и декоративное», 1903, № 4, стр. 14). А вот еще один не менее примечательный отклик на этот портрет, впервые экспонировавшийся на выставке «Мира искусства» в конце 1902 г. «Все прекрасно и все интересно, что выставил Серов; но для того, чтобы полностью оценить широту его таланта и глубокую его проникновенность, достаточно указать только на один из выставленных им портретов. Это — портрет М. А. Морозова. Русская живопись богата прекрасными портретами, имена наших портретистов знакомы всему миру,— в портретной живописи мы завоевали блестящее положение раньше, чем во всех остальных отраслях живописного искусства. И тем не менее портрет М. А. Морозова работы Серова является настоящим шедевром: не лицо, поражающее сходством черт и характерного выражения, не фигуру, не внешнего только человека, а душу его целиком перенес художник на полотно, обнаружив ее с искусством психолога и беспристрастием аналитика. Дальше искусство портретиста идти не может!.. И Серова, по всей справедливости, мы имеем полное право признать теперь величайшим из современных портретистов. И это не фраза. По подобному портрету можно воссоздать биографию человека, можно воспроизвести самую тонкую и точную его характеристику, можно ворваться и осветить наиболее закрытые тайники его души. Когда стоишь и всматриваешься в портрет, в котором не знаешь, где кончается жизнь и где начинается ее творческое пересоздание в целях искусства,— невольно преклоняешься перед могуществом таланта» (Из обыденной жизни.— «Московский листок», 1902, 22 ноября, № 325).

В глазах современников личность М. А. Морозова и его портрет слились воедино. Неслучайно С. П. Дягилев в некрологе М. А. Морозова писал: «Долго не забудут его оригинальной жизнерадостной фигуры, так метко обрисованной на оставшемся нам портрете работы Серова» («Мир искусства», 1903, № 9).

[12] Этот же свой отзыв о портрете М. Н. Ермоловой С. С. Мамонтов повторил в статье «В. А. Серов. Опыт характеристики», напечатанной в журнале «Путь» (1911, № 2, декабрь, стр. 41).

Архитектор Ф. О. Шехтель, директор Литературно-художественного кружка, заказавшего Серову за 1000 руб. портрет М. Н. Ермоловой, был в восторге от этого произведения. Так, он писал И. С. Остроухову: «У меня все время, пока я смотрю на этот удивительный портрет — ощущение то холода, то жары. Чувствуешь, что перед тобою произведение как бы не рук человеческих. Помимо трогательного сходства, на что большие художники не очень вообще склонны, Серов гениально одухотворил ее, запечатлев

в этом портрете высшие духовные качества ее артистического творчества. Это памятник Ермоловой! С этого холста она продолжает жечь сердца. Дирекция решила выразить ему в письме волнующие ее чувства и благодарить за этот неожиданный для Л-х. кружка дар, так как считает назначенную Серовым плату много ниже действительной. Постановлено в дороге и в Петербурге застраховать портрет в 10 000 рублей» (на письме пометка: «29 февраля 1905 г.». Но это явная описка: в 1905 г. в феврале было 28 дней. По-видимому, письмо следует датировать 1 марта 1905 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

Сама Ермолова, по словам близко знавших ее, относилась к своему портрету «сдержанно: она хотела в нем видеть больше простоты» (С. Н. Дурылин. Мария Николаевна Ермолова. 1853—1928. Очерк жизни и творчества. М., 1953, стр. 578).

[13] С. С. Мамонтов упоминает о выставке, посвященной жизни и творчеству Л. Н. Толстого, открывшейся в Москве 11 октября 1911 г.

О встречах Серова с Л. Н. Толстым и его семьей, а также об их отношениях см. т. 2 настоящего изд., стр. 255, и прим. к ним, стр. 256.

[14] Сергей Андреевич Юрьев (1821—1888) — публицист, театральный критик и переводчик, председатель Общества любителей российской словесности.

С. А. Юрьев, по словам В. С. Серовой, сыграл огромную роль в ее творческой судьбе. Однажды еще при жизни А. Н. Серова он рассказал, что у себя в имении, в Тверской губернии, ставил пьесу А. Н. Островского «Не так живи, как хочется». «Тут,— писала Валентина Семеновна,— я впервые узнала, что даются спектакли для народа... вся душевная жизнь моя заколыхалась от этого известия; значит, может быть найдено дело для артиста и в деревне. Юрьев не знал, как глубоко, как живо завибрировала молодая душа <...> Слова Юрьева пали на благодарную почву» (Серова. Серовы, стр. 120).

[15] Николай Григорьевич Рубинштейн (1835—1881) — выдающийся пианист, дирижер, педагог, композитор, музыкально-общественный деятель, основатель и первый директор Московской консерватории (1866—1881).

[16] Речь идет об издании «Хроника нашего художественного кружка» (М., 1894), где этот рисунок помещен между стр. 44 и 45.

[17] Николай Васильевич Неврев (1830—1904) — живописец, преподаватель Училища живописи в 1887—1894 гг.

[18] Мария Николаевна Климентова-Муромцева (1856—1946) — известная оперная певица (сопрано), артистка Большого театра (с 1880 г.), первая исполнительница роли Татьяны в «Евгении Онегине» (1879); А. П. Бородин посвятил ей романс «Для берегов отчизны дальней»; впоследствии преподавательница пения. О ней см. Поленовы, стр. 739, 740.

[19] Константин Сергеевич Станиславский, псевдоним Алексеева (1863—1938),— актер, режиссер и теоретик театрального искусства, один из создателей Московского Художественного театра. Народный артист СССР.

Серов и Станиславский были знакомы с детства, участвуя в постановках в доме Мамонтовых, о чем упоминает С. С. Мамонтов. Знакомство их продолжалось и позже. В 1905 г., например, они оба входили в состав комиссии Литературно-художественного кружка, занимавшейся вопросом о необходимости упразднения цензуры. В мае того же 1905 г. Серов в письме к Г. М. Чулкову упоминает о предстоящих встречах со Станиславским и о его студии на Поварской (не издано; отдел рукописей ГТГ). В 1910 г. Серов, узнав об опасной болезни Станиславского, был очень опечален этим известием (Серов. Переписка, стр. 254).

Существуют три рисунка Серова, изображающих Станиславского: на одном из них, исполненном в 1905 г.,— Станиславский, В. А. Гольцев и К. А. Тимирязев; на двух других (1908 и 1911) только Станиславский. О создании последней зарисовки в «Русских ведомостях» сообщалось следующее: «В октябре Серов в Художественном театре писал портрет К. С. Станиславского. Портрет писался в антрактах репетиций, пока позирующий ему Станиславский отдавал приказания относительно репетиции. Серов желал написать портрет, смотря на «натуру» снизу вверх, поэтому сидел на низком табурете, а Станиславский стоял. Оттого на портрете несколько поражает положение лица Станиславского» («Русские ведомости», 1911, 24 ноября, № 270). В декабре того же 1911 г. С. С. Мамонтов видел этот портрет Станиславского на выставке «Мира искусства» и тогда же писал: «В серовских портретах, особенно в лице Станиславского, дивишься совершенной технике этого мастера, сочетавшейся с умением проникнуть в человеческую душу. Когда Станиславский позировал Серову, он не мог сохранять на лице того тонкого, веселого юмора, который схвачен на портрете. Выражение это художник, очевидно, заметил в нем раньше и одухотворил им портрет по памяти» (Серг. Мамонтов. Выставка «Мир искусства».—«Русское слово», 1911, 4 декабря, № 279).

Н. Е. Эфрос был другого мнения и считал это произведение Серова «не из самых удачных»: «В портрете Станиславского не хватает чего-то самого существенного, обаятельнейшей части этого лица, и остается лишь сходство внешнее, хотя и очень большое» (Чужой <Н. Е. Эфрос>. Выставка «Мира искусства».— «Речь», 1911, 7 декабря, № 336).

[20] Александр Александрович Федотов (1863—1909) — артист Малого театра (в 1893—1909 гг.), преподаватель училища Филармонического общества, один из директоров Литературно-художественного кружка (наряду с А. И. Сумбатовым-Южиным, В. Я. Брюсовым, С. С. Мамонтовым). Сын Г. Н. Федотовой.

[21] Александр Васильевич Кривошеин (1858—1923) — тогда юрисконсульт Ярославской ж. д.; позже гофмейстер, член Государственного совета (с 1906 г.), товарищ министра финансов и заведующий дворянским и крестьянским земельным банком (с 1906 г.), главноуправляющий министерства земледелия и землеустройства (в 1908—1915 гг.). После Октябрьской революции Кривошеин стал одним из организаторов белогвардейского «правого центра» в Москве, главой монархического «совета государственного объединения» в Киеве. В 1920 г. Кривошеин возглавлял правительство Врангеля.

[22] События, с которых С. С. Мамонтов начинает свой рассказ, происходили тогда, когда он был двенадцатилетним мальчиком. Обилие дат и мелких сведений, приводимых в его статье, заставляет предположить, что он писал ее, опираясь на богатый фактический материал книги «Хроника нашего художественного кружка» (М., 1894), изданной его отцом.

[23] Авторами пьесы «Царь Саул» были С. И. и С. С. Мамонтовы.

С. С. Мамонтов утверждает, что декорации к ней были исполнены Врубелем, однако, по словам П. Н. Мамонтова, племянника С. И. Мамонтова, исполнил их Врубель «совместно с Серовым в несколько дней до спектакля». И далее мемуарист говорит: «Во время писания этих декораций они оба, что называется, «дневали и ночевали» в «большом доме», работая преимущественно вечера и ночь — напролет. Валентин Александрович со свойственной ему мрачной шутливостью говорил: «Кончили мы с Врубелем, т. е. Врубель со мной; затея была его, я помогал ему как простой или почти простой поденщик» (не издано; ЦГАЛИ). Упоминая о совместной работе Врубеля и Серова над декорациями к «Царю Саулу», Грабарь пишет: «Лучше других удалась «Ассирийская ночь», идея которой принадлежала Серову, а Врубель, по словам Серова, «навел лишь Ассирию» на его реальную живопись» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 99, 100).

[24] В Москве в то время существовала школа ритма и грации Эллы Ивановны Книппер-Рабенек, в прошлом преподавательницы сценического движения в Художественном театре.

Серов и С. С. Мамонтов встретились в консерватории 19 октября 1911 г. на вечере пластических танцев учащихся ее школы. Одна из московских газет откликнулась на этот вечер следующей рецензией: «В воздухе сейчас носится идея возрождения древнего, мистического искусства пластики, вместе с музыкой, составляющего одну из главных отраслей эмоционального искусства, непосредственно выражающую «волю», переживание. Г-жа Книппер-Рабенек — одна из первых ласточек этой весны нового возрождения <...> Не заметил я «ритма» в пластических воплощениях, не заметил, кроме самых грубых, почти никаких соответствий между музыкой и оркестром. Детальных соответствий и в помине нет <...> Во-вторых, зачем у участниц такие мертвые лица. Никакой мимики, точно на всех надели маски с тоскливым выражением <...> Вычеркивать из пластики мимику лица — самый выразительный орган эмоции — прямо непростительно. Я думаю, что дело частью объясняется немузыкальностью участников, в том числе главной,— самой г-жи Книппер-Рабенек <...> Успех был значительный, но это не к успеху «искусства». Еще рано эти лабораторные опыты выносить на суд толпы» (Л. Сабанеев. Вечер пластических танцев. — «Голос Москвы», 1911, 20 октября, № 241). Впрочем, среди современников школа Книппер-Рабенек пользовалась известностью. Во время своего пребывания в Москве бельгийский поэт Эмиль Верхарн, посетивший один из вечеров этой школы, по его словам, «скоро поддался очарованию» поставленного ею танца (Эмиль Верхарн. Московские впечатления.— «Русские ведомости», 1914, 8 января, № 5).

[25] XII выставка в галерее Лемерсье, на которой побывали Серов и С. С. Мамонтов, открылась 13 ноября 1911 г. Помимо Серова в ней приняли участие А. Васнецов, Юон, Денисов, Бялыницкий-Бируля и другие. Всего было до двухсот картин.

На выставку Серов дал картину «У крыльца усадьбы». Она восхитила С. С. Мамонтова; в своей рецензии о выставке он писал: «На первом месте стоит большой по размерам и блестящий по достоинству пейзаж В. А. Серова. Серов написал пейзаж, да еще какой! Темная осенняя ночь. Справа ярко светят окна помещичьего дома, от которых звезды совсем утопают в черноте неба. У крыльца смутно маячит абрис измученной пристяжной и поблескивает дуга невидимого коренника. Вот и все, но как жутко и черно от этой картины! Чувствуется уездная захолустная Русь! Из-за одной этой вещи стоит побывать на выставке» (Серг. Мамонтов. В галерее Лемерсье.— «Русское слово», 1911, 15 ноября, № 263). Один из малоискушенных рецензентов, видевший тогда же эту картину, заявил, что она «не принадлежит к числу удачных произведений» Серова, хотя «рука большого мастера видна» (Д. Варапаев. Выставка картин русских художников.—«Студия», М., 1911, № 8, 19 ноября). Другой рецензент пошел еще далее, не усматривая в ней даже малейшего намека на то высокое мастерство, каким отмечены произведения этого художника (см. А. Пров. XII выставка Лемерсье.— «Московская газета», 1911, 14 ноября, № 159).

Утверждение С. С. Мамонтова, что этой картиной «в первый раз в жизни он <Серов> дебютировал в качестве серьезного пейзажиста», неточно, так как еще в 1888 г. на VIII периодической выставке МОЛХ Серов экспонировал пейзаж «Пруд», являющийся шедевром русской пейзажной живописи.

[26] О каком портрете идет речь — установить не удалось.

[27] Надежда Петровна Ламанова (1861—1941) — известная портниха того времени. По словам современника, она «ни в каком случае не уступала знаменитым портнихам Парижа, обшивавшим наших модниц, чувствовала же она индивидуальный характер и значение платья для заказчицы — «что для кого надо» — нередко и больше» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 192, 193). Позже Ламанова была художницей костюма в МХАТе (в 1932—1941 гг). К. С. Станиславский высоко ценил искусство Ламановой: «Это второй Шаляпин в своем деле! Талант! Самородок!» (К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 5. М., 1958, стр. 535). Ламанова и ее муж, адвокат А. П. Каютов, были друзьями Г. Н. Федотовой.

Серов работал над портретом Ламановой (уголь, мел, сангина) в 1911 г., но не успел его закончить. Портрет находится в частном собрании в Москве.

И. Я. ГИНЦБУРГ

Публикуемые воспоминания принадлежат перу скульптора Ильи Яковлевича Гинцбурга (1859—1939).

Он вырос в семье М. М. Антокольского, который взял его к себе на воспитание мальчиком. Это дало возможность Гинцбургу в молодые годы познакомиться с Серовыми, с которыми Антокольский был дружен. Однако сближения с юношей Серовым, по признанию самого Гинцбурга, у него не произошло. Не случилось этого и в дальнейшем, хотя и в последующие годы они оставались хорошими знакомыми.

Несмотря на то, что Гинцбург успешно закончил Академию художеств еще в 1886 г. и его творческая деятельность началась рано, признание к нему пришло сравнительно поздно. Лишь в 1911 г. он стал академиком. (Что же касается Серова, который был отчислен в том же 1886 г. из числа учеников Академии, то он получил это звание в 1898 г.).

В творчестве Гинцбурга преобладают скульптурные портреты выдающихся деятелей русской культуры и науки, с которыми на протяжении своей долгой жизни он был знаком: Л. Н. Толстой, И. С. Тургенев, Д. И. Менделеев, И. Е. Репин, В. И. Суриков, В. В. Верещагин, И. И. Шишкин и другие. Преимущественно это небольшие статуэтки, живо и с бесспорным сходством запечатлевшие черты изображенных лиц.

Статуэтка Верещагина привлекла внимание Серова и по его предложению была приобретена в Третьяковскую галерею в 1905 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 187, и прим. 4, стр. 193). Помимо этого, Гинцбург создавал жанровые скульптуры из жизни детей и монументальные произведения: надгробие В. В. Стасову, памятники Н. В. Гоголю, И. К. Айвазовскому, Г. В. Плеханову. В 1900-х гг. Гинцбург написал несколько статей по искусству, в которых утверждал и защищал реалистическое направление (см. т. 1 настоящего изд., прим. 5, стр 194). Он является автором мемуаров (последнее их издание вышло в Ленинграде в 1964 г. в книге «Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи»; первое издание под названием «Из моей жизни» появилось в 1908 г.). Пробовал Гинцбург свои силы и в беллетристике.

В наши дни то, что вышло из-под резца и пера скульптора, получает все большее признание. По словам И. И. Бродского, «жизнь и творчество Ильи Яковлевича Гинцбурга — это целая полоса в истории русской художественной культуры» (цит. по изд.: И. И. Бродский. Статьи, письма, документы. М., 1956, стр. 303).

Как ни разошлись жизненные пути Гинцбурга и Серова, однако творческие достижения знакомого ему с детства художника были высоко оценены Гинцбургом в его статье «В. А. Серов», опубликованной в девятом номере журнала «Запросы жизни» за 1911 г. Статья, в сущности, представляет первый вариант воспоминаний о Серове. Несмотря на то что воспоминания написаны довольно малокровно, некоторые содержащиеся в них факты весьма ценны, так как они касаются высоких гражданских качеств Серова, проявленных им в период первой русской революции.

Воспоминания Гинцбурга печатаются по тексту книги «Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма» (Л., 1964) с сокращением тех абзацев, которые не носят мемуарного характера.

В Приложении даются выдержки из статьи Гинцбурга «В. А. Серов», появившейся в журнале «Запросы жизни» (1911, № 9, 2 января, стр. 559—562).

1. В. А. Серов

Я знал В. А. Серова с самого раннего его детства. Когда в 1870 году М. М. Антокольский привез меня, мальчика еще, в Петербург, он часто брал меня с собою к отцу Серова — известному композитору. Мать Серова, Валентина Семеновна, интересовалась моим воспитанием и часто приглашала меня к своему сыну[1]. Случалось, что я целые вечера проводил в детской с Валентином, или, как тогда его почему-то называли, Антошей. Хотя он был немного моложе меня, но казался старше, оттого что ростом был больше и вообще по сложению он был крепкий, полный и здоровый мальчик. Очень привлекали к себе его умные, добрые глаза, но все же он казался тогда угрюмым, необщительным и очень своенравным, и мы не очень сдружились. После смерти его отца и с отъездом М. М. Антокольского за границу, я долго не виделся с ним.

Только спустя десять—двенадцать лет я опять стал с ним встречаться у И. Е. Репина. Молодой Серов сильно возмужал и окреп, но фигура стала неуклюжей и тяжелой; прежняя же угрюмость перешла в серьезность, вдумчивость и замкнутость, а своенравие — в самостоятельность.

И. Е. Репин жил тогда у Калинкина моста; в верхнем этаже углового дома находилась его мастерская. Несколько раз в неделю собирались там его товарищи — художники-передвижники, литераторы и другие. Ставилась натура в костюме, и мы рисовали. Из молодых художников, кроме меня, там бывали Перов (сын известного живописца-жанриста)[2] и Серов. Между нами всегда сидел Репин, который работал наравне с другими, старательно и усердно. Ни хозяйственные дела, ни гости не могли отвлечь его от работы. Это серьезное отношение Репина к нашим сеансам передавалось всем нам, и мы больше чем усердствовали, а прямо-таки священнодействовали. В то время художники, и старшие и младшие, выше всего ставили натуру — это был общий учитель, единственный авторитет. Тот, кто лучше понимал натуру, кому лучше удавалось передавать ее, того хвалили, тому завидовали. Серов работал с особенным увлечением, он весь уходил в работу, всю душу вкладывал в нее <...>

Скоро Серов переселился в Москву, и я стал реже видеться с ним. Когда он приезжал в Петербург, то иногда захаживал ко мне в мастерскую, иногда я встречал его у В. В. Матэ и у наших общих знакомых —

в семье Грюнбергов[3]. Наезжая в Москву, я захаживал и к нему. Свидания с Серовым всегда доставляли мне большую радость; воспоминания ли о нашем детстве или просто уважение к его таланту были причиною того, что, встретившись с ним, мне хотелось еще и еще говорить с ним о его работах, об его интересной жизни, да и о своем мне всегда хотелось знать его мнение. Помню, как обрадовало меня то, что ему понравилась моя статуэтка В. В. Верещагина и что именно он, а не кто-нибудь другой, рекомендовал ее для Третьяковской галереи[4]. Казалось иногда, будто он мало интересовался происходившим тогда в Петербурге, в особенности в тех художественных кружках, в которых вращался я[5]. Однако по внешности флегматичный, молчаливый и равнодушный, он обладал чуткой душой, отзывчивой ко всему хорошему в человеке.

В обществе художников и друзей Серов мало говорил о себе, мало распространялся о своих убеждениях и взглядах. Он редко возражал другим, но в тех случаях, когда поднимался вопрос большой важности, он высказывался решительно, категорически и иногда довольно резко.

Не забуду я, как мы вместе с ним пережили несколько ужасных часов в исторический день 9 января 1905 года. Втроем (Серов, я и Матэ) смотрели мы из окна Академии художеств на улицу, где происходила страшная народная трагедия. Мы видели, как измученные рабочие подходили к набережной и просили пропустить их через Николаевский мост, чтобы идти к царю, и как казаки давили их лошадьми и стреляли в них. Сердце у нас троих одинаково сильно билось. Серов, бледный и расстроенный, смотрел на все это и молчал. Наружно он как будто владел собой, и его рука не отказалась служить ему, когда он в альбоме, здесь же, зачерчивал некоторые моменты из того, что происходило на улице. Но я чувствовал, что внутри у него кипит и что глубоко запало ему в душу то, что он видел[6]. И действительно, мое чувство не обмануло меня: скоро я узнал, что Серов прислал в Академию официальный отказ от звания пожизненного члена собрания Академии художеств, звания, которое было утверждено царем. Мотивировал он свой отказ тем, что он не может работать в учреждении, во главе которого стоит человек (вел. кн. Владимир Александрович), который, управляя в то же время военным округом, отдал приказ о расстреле рабочих[7]. Таких случаев проявления гражданского мужества было в жизни Серова немало[8] <...>

Серов как художник был всегда независим и свободен. Как он временами ни нуждался, он никогда не прибегал к тем заказам, которые противоречили его художественным взглядам и убеждениям. По поручению знакомых, я предложил ему написать для совета присяжных поверенных портрет председателя совета Д. В. Стасова. Серов согласился, заметив: «Да, он человек хороший, да и голова по живописи интересная»[9]. Но когда я через некоторое время снова к нему обратился с предложением принять частный заказ, выгодный в материальном отношении, то он прежде

всего спросил: «А что он представляет собою как человек? А лицо по живописи интересное?» Эту работу он так и не принял.

В последний раз я видел Серова незадолго до его смерти на его даче в Терриоках. Небольшая крестьянская изба удачно поместилась в сосновом лесу. Крошечные комнаты были уютны, в них были расставлены резные скамьи и столы. По узкой лестнице Серов повел меня в верхний этаж в свою мастерскую. Это была небольшая светлая комната, в которой ничего не было такого, что напоминало бы мастерскую художника: ни мольбертов, ни картин не видно было, и я решил, что он тут не работает вовсе. Однако Серов нагнулся и достал картину. Подойдя с нею к окну, он показал ее мне. Долго любовался я этим чудесным художественным произведением. Мне хотелось еще что-нибудь посмотреть. «Больше нечего показывать,— сказал Серов со свойственной ему застенчивостью и скромностью,— сам я не доволен еще другими начатыми работами».

Серова породила эпоха художественного реализма — эпоха, которая его воспитала, развивала и вдохновляла. И реалистом в искусстве он оставался всю свою жизнь. Первым его учителем и другом был крупнейший русский художник-реалист И. Е. Репин; первым, кто превознес Серова, был глашатай художественного реализма В. В. Стасов[10]. Когда на передвижной выставке появилось первое крупное произведение Серова, портрет его отца, Стасов пришел в восторг и со свойственною этому замечательному критику способностью угадывать истинные таланты предрек молодому художнику блестящую будущность. Этот же критик до конца своих дней не переставал преклоняться перед талантом Серова.

Впоследствии Серов стал выставлять в «Мире искусства». Он стал симпатизировать новым исканиям и модернистическим колебаниям. Однако сам в своих работах он никогда не обнаруживал никакого тяготения ни к символизму, ни к мистицизму, ни к стилизации или подражанию искусству прошедших эпох, а по-прежнему вдохновлялся окружавшей его жизнью и той современностью, которая одно время была модернистам так противна. Поистине о таких художниках, как Серов, можно сказать словами Мутера: «Они становились великими не благодаря древности, а вопреки ей. Они спокойно шли своим путем и поэтому были великими мастерами».

2. Девятое января

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

Я был вне опасности, но то, что я видел, то, что слышал, было мучительнее опасности. Я был безмолвным зрителем ужасной народной траге-

дии, и оттого мне так тяжело. Кошмар точно продолжается. Вот подробности этого кошмара.

Утром, в десятом часу, идя по набережной, по направлению к 7-й линии, я увидел, что по обеим сторонам Николаевского моста стоят солдаты Финляндского полка; их ружья составлены в козлы, сами они от холода бегают, играют, ловя друг друга. Через мост никого не пускают. В стороне я увидел повозку Красного Креста.

«Стрелять будут,— говорит знакомый газетчик как бы в ответ на мое изумление.— Везде в домах припрятаны войска»,— добавляет он. И мне жутко стало.

Я направляюсь в Академию художеств. Вход с 4-й линии закрыт; стоит рота финляндцев и эскадрон уланов. Меня последнего пропускают. «Поторопитесь,— говорит академический сторож,— сейчас запираем, велено никого не пущать и не выпущать — скоро рабочие придут»,— добавил он тихим, заискивающим голосом.

По темным, пустым коридорам поднимаюсь во второй этаж, вхожу в открытую аудиторию и становлюсь у окна, расположенного над тем местом, где стоят уланы; слева видны мост и солдаты, а по другую сторону — часть 5-й линии до Академического переулка. Ко мне присоединяются художники В. В. Матэ и В. А. Серов, перешедшие ко мне из другой аудитории. Пришел инспектор классов Белькович[11], разговорились о том, что слышали по поводу ожидаемых событий.

«Вот эти уланы вчера вечером стояли у нас во дворе,— говорит Белькович,— ученики объявили, что не будут работать, если уланы не уйдут. Я зашел к офицерам, находившимся в квартире Репина, сообщил им о волнении, которое вызвало среди учеников их присутствие в Академии».

«С удовольствием уйдем, если пристав укажет нам другое место для ночевки». Пристав, к которому я обратился, отказался вывести уланов, говоря, что он будто их поместил по приказанию градоначальника и вице-президента Академии И. Толстого (выяснилось потом, что распоряжение о впуске уланов сделал секретарь академии Лобойков[12]). По настоянию Толстого уланы ушли, и ученики успокоились.

Серов стал зачерчивать в своем альбоме части улицы, где стояли уланы. На улице было тихо — точно все вымерло. Лавки закрыты, закрыты и ворота, у которых чинно стоят дворники. Солнце ярко светит, а настроение напряженное. Иногда до ушей долетает глухой гул, и мы все тревожно ждем.

В одинадцать с половиной часов прискакали два вестовых; они докладывают офицеру, а он вскакивает на лошадь, дает знак. Раздается тревожный сигнал трубача. «Это в атаку»,— говорит кто-то возле меня. И я чувствую, что дрожь пробегает по моему телу. Крикнул офицер, и множество солнечных лучей рассыпалось во все стороны от блестящих шашек, вынутых из ножен. Скомандовал и пехотный полковник,

и передняя шеренга финляндцев, став на колено, моментально направила дула ружей в ту сторону, откуда прискакали вестовые.

Сердце у меня забилось, я вскакиваю на высокий подоконник, открываю форточку и гляжу в ту сторону, откуда ожидаются рабочие. Но они тут же и так близко, на расстоянии шести-семи саженей. Толпа огромная: мужчины, женщины — все рабочие, но есть и студенты. Вижу, из толпы выделяются несколько рабочих; они снимают шапки и, махая платками, о чем-то говорят, обращаясь к уланам.

«Смирно! — закричал высокий уланский офицер.— Наступать!» — произнес он диким голосом. Вихрем бросились уланы и понеслись... Толпа подалась в сторону, пропустив уланов, которые понеслись по направлению к Большому проспекту. Но один взвод уланов остался. Он теснит толпу, все наступая на передние ряды рабочих, которые, став на тротуар 5-й линии, стараются, держась стены, пройти боком.

Вот они продвинулись, я их хорошо вижу: они перед моим окном. Рабочий, немолодой, плешивый, ближе всех стоит; он машет шапкою и что-то говорит улану. Другой, высокий, худой, старается протискаться вдоль стены, но лошадь его придавила.

«Товарищи, не бейте!» — раздаются голоса среди рабочих.— «Братцы, не стреляйте!» — кричат женщины, размахивая платками.— «Мы мирно пойдем! Не убивайте, ведь мы — ваши же! Слушайте, товарищи!» И я делаю над собою усилие, чтобы не закричать с ними.

На минуту все затихло. Показалось мне, что уланы замешкались. Может быть, колеблются? А что, если?.. Ведь они — люди. Кровь бросилась мне в голову. Я еле держусь на ногах.

«Не смейте! Ни шагу!— заорал неистовым голосом тучный пристав, стоявший по другой стороне тротуара.— Всех перебьем, если двинетесь с места!» — «Не убивайте, товарищи!— еще громче закричали рабочие.— Мы мирно!»

Выскочил опять офицер, поскакал перед взводом, как собака перед стадом. «Бей!» — крикнул он хриплым голосом. Лошади наступают на рабочих, все смешалось. Я вижу, как шашки ударяют. Один улан особенно обращает на себя внимание; его шашка действует по одному месту то поднимаясь, то опускаясь.

Не могу! Машинально я отскакиваю от окна, падаю на товарищей, Серова и Матэ, которые стоят бледные, как смерть. Но меня опять тянет к окну, опять гляжу в форточку. Влево финляндцы все еще стоят в том же положении, согнувшись, и целят в толпу, которая значительно подалась назад. Часть толпы бежит в Академический переулок. Прямо против меня, в том месте, где улан мерно и часто ударял шашкою, лежит что-то черное, скомканное. Что это? «Убитый»,— подсказывает кто-то. И я с ужасом различаю изуродованное тело.

Но вот не видно больше толпы (она отступила к Большому), исчезли и уланы. Я, выбегая в коридор, бегу к передним аудиториям, но там везде окна заняты. «Что они делают?» — говорит старуха, уставив на меня свои испуганные заплаканные глаза.

«На крышу!— кричит ученик.— Оттуда мы увидим!» И я бегу за ним. Через коридор, по темным лестницам мы попали на чердак, а оттуда на крышу, всю обледенелую и скользкую. Спотыкаясь и падая, с трудом я достиг того места, откуда открывается вид на всю 4-ю линию. Это — конечный пункт крыши. Тут уже стоит толпа учеников, некоторые без шапок, без пальто. Резкий ветер развевает их волосы, руки у них окоченели, и все дрожат от холода.

Меня тянет посмотреть на то место, где только что происходило «сражение». Солдаты все еще стоят, загораживая вход в 4-ю линию. Улица пуста. На снегу валяются галоши и шапки, в магазинах выбиты стекла.

«Вот в эту разбитую стеклянную дверь я видел, как впихнули раненого»,— говорит сосед. Исчезло то темное, скомканное, что лежало у двери магазина. На углу Академического переулка — лужа крови. Следы крови видны в переулке. Из лавки выводят раненого, он еле влачит ноги. Из переулка вывозят разбитого человека, голова его закрыта чем-то белым. Отворачиваюсь в другую сторону.

Направо вся 4-я линия представляет собою вид поля военных действий, как это рисуют на картах. У Большого проспекта стоят уланы (те же уланы) и на некотором от них расстоянии — та же черная толпа. За освещенным солнцем Большим проспектом — опять уланы, а за ними — опять толпа рабочих; так все чередуется — то кавалерия, то пехота.

Но вот уланы, выстраиваясь, пускаются вскачь на толпу, клином они врезываются в темную массу, которая быстро рассеивается по обеим сторонам Большого проспекта. Но скоро толпа опять соединяется. Далеко, у Малого, виднеется нечто темное. Это — огромная толпа рабочих. Оттуда доносится глухой шум.

Мне делается тяжело, что я вне опасности, стыдно мне, что я на крыше. Я спускаюсь и через открытые ворота выхожу на безлюдную набережную. Но куда идти? Через мост не пускают. Я брожу по улицам, ищу толпы, но ее уже нет... Голова у меня тяжелая, я все слышу возгласы: «Товарищи, не убивайте! Мы мирно!» — «Наступать!»

«Бей!» — резко звенит в ушах. Я вижу обнаженные шашки, вижу прицелившихся в своих братьев-рабочих солдат[13].

ПРИЛОЖЕНИЕ

В. А. Серов

Весь художественный мир оплакивает талант, так рано прекративший свою славную деятельность. По отношению к таланту В. А. Серова нет двух мнений: художники всех направлений, толков и партий, недавнего прошлого и нынешнего момента — все его ценят и глубоко уважают <...>

Его, как и Репина, конечно, занимало и отражение жизни в предметах искусства, однако их увлекала и сама жизнь.

Только высокая индивидуальность и глубокий талант, яркая субъективность в общении с природой, с жизнью сможет дать высокое и прекрасное. Одни слабые таланты боятся современности и жизни, ходят вокруг да около нее, изучая природу, как она понималась другими. Репин и Серов — вот два крупных имени, два колосса эпохи реализма. Эти два имени всегда произносятся вместе; конечно, не потому, что Репин — учитель, а Серов — ученик его, а потому, что оба таланта одинаково понимают искусство, оба — последователи той великой эпохи 60-х годов, которая отрезвила русское искусство, вывела его из застоя. В работах Репина и Серова реализм достиг своего совершенства, и 25 лет исканий нового не могли дать того, что дают славные преемники эпохи реализма. Не на произведениях искусства XVII и XVIII века, а на работах Репина и Серова будущее русское искусство будет воспитываться <...>

Серов был не только великий художник, но и доблестный гражданин, и на будущем его памятнике, который потомство поставит ему, следует сделать надпись: «Художнику-Гражданину».

КОММЕНТАРИИ

[1] В своих воспоминаниях о сыне В. С. Серова так писала о мальчике Гинцбурге: «Такого подкупающего душу ребенка я не встречала никогда. Обожание своего учителя, доходившее до неслыханного энтузиазма, накладывало на него печать высшего одухотворения. Он сам по себе был мне очень симпатичен, а просьба Антокольского, дружбу которого я так высоко ценила, помогла мне затронуть сердечные струнки Елиасика <так близкие звали Гинцбурга>. Тоша был восхищен своим новым знакомым, хотя разница лет была огромная. Фигурки из воска, тут же на глазах вылепленные, не могли

не пленить ребенка всякого возраста. Тоша стал с тех пор лепить своих лошадок. К сожалению, знакомство скоро прекратилось: несчастье разразилось над нашим домом — Серов внезапно умер» (Серова, стр. 59, 60).

В другом месте своих воспоминаний Гинцбург рассказывает об атмосфере тех лет в доме Серовых: «Бывало, я присутствовал и на музыке в зале. Тогда у Серова собирался весь художественный мир. Там впервые увидел я Ивана Сергеевича Тургенева, гиганта в бархатной визитке. Он своей внешностью производил на меня впечатление красивого богатого купца. Серов-отец коротенькой своей фигурой казался мне немного смешным; его седые, густые мягкие волосы падали на плечи и окаймляли бритое белое лицо; черты у него были мягкие, женственные; думалось мне, что именно такое лицо должно быть у композитора. Он нередко играл еще не поставленную тогда оперу свою «Вражья сила». Все с затаенным дыханием слушали это новое произведение композитора. Атмосфера была полна благоговения к творцу и искусству, и я, не понимая музыки, все же проникался настроениями этого общества» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 19, 20).

[2] Владимир Васильевич Перов (1869—1898) — художник, ученик Училища живописи; экспонент ТПХВ в 1892—1893 гг.

[3] Речь идет о семье Юлия Осиповича Грюнберга (1852—1900) — управляющего конторой журнала «Нива».

В 1899 г. Серов исполнил портрет Грюнберга.

Серов портретировал также и членов его семьи (см. т. 2 настоящего изд., стр. 392, и прим. 7, стр. 394).

В 1901 г. Серов участвовал, наряду с другими деятелями искусства, в литературно-художественном сборнике «Васильки», посвященном памяти Грюнберга. Подробнее о Грюнберге см. Серова, стр. 242, 243.

[4] После трагической гибели художника В. В. Верещагина (1842—1904) Московская городская дума обсуждала способы, «коими имя Верещагина было бы неразрывно связано с Москвою» (Журналы Московской городской думы, 1904, июнь. Отдел общий, стр. 80). Занимался этим вопросом и совет Третьяковской галереи, членом которого был Серов. 1 июня 1904 г. Серов предложил приобрести некоторые произведения В. В. Верещагина. Одновременно он счел «желательным заказать скульптору Гинцбургу отлить из бронзы статуэтку его работы, весьма жизненно и метко передающую Верещагина, изображенного за мольбертом. Эта лучшая, самая удачная вещь изо всего цикла, сделанного Гинцбургом, портретов известных личностей России» (Журналы Московской городской думы, 1904, сентябрь. Отдел официально-справочный, стр. 36, 37). Удачной считали эту статуэтку и другие деятели искусства. Об этом писал 11 октября 1892 г. В. В. Стасову сам скульптор: «Кончаю статуэтку В. В. Верещагина и кажется удачно; сам Верещагин очень доволен, а Репин сегодня совсем захвалил, говорит, что лучше всех статуэток» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 215). Такое же мнение высказал и В. В. Стасов в письме к брату от 28 августа

1900 г. (Стасов. Т. 3. Ч. 2, стр. 46). В 1905 г. статуэтка «Художник Василий Васильевич Верещагин за работой» была приобретена советом Третьяковской галереи.

[5] Гинцбург был близок с В. В. Стасовым, который принимал в нем большое участие. В свою очередь, питая душевную привязанность и уважение к своему старшему другу, Гинцбург высоко ценил деятельность Стасова в истории русской культуры и полностью разделял его взгляды на цели и задачи искусства. Как известно, Стасов весьма недоброжелательно относился к творчеству художников «Мира искусства», членом которого был Серов.

Добавочное объяснение словам Гинцбурга о том, что Серов «казалось иногда <...>мало интересовался происходившим в Петербурге, в особенности, в тех художественных кругах, в которых вращался» он, Гинцбург, находим в полемике, вспыхнувшей весной 1906 г. на страницах петербургских газет «Речь» и «Русь». Она затрагивала вопрос о назначении искусства и завязалась между Гинцбургом и С. П. Дягилевым, организовавшим тогда последнюю выставку «Мира искусства». Начало полемике положил Гинцбург, который, заявив, что «взгляд на искусство, как на нечто независимое от жизни, не выдерживает никакой критики», так высказался о выставке «Мира искусства»: «То, что он <Дягилев> нашел теперь у художников, еще слабее всего того, что он выставлял на первую выставку <...> Один Серов, который по какому-то недоразумению выставляет в этой компании, представил превосходный портрет Федотовой <...> Если рассматривать эту выставку, как степень развития того искусства, которое г. Дягилев и его товарищи вывезли из Парижа лет десять тому назад, то очевидно, как они прогрессивно падают <...> Беда не в том, что г. Дягилев и его протеже — художники имеют определенный вкус, любят известную эпоху и определенный стиль; беда в том, что г. Дягилев и другие думают, что этот вкус должен сделаться во что бы то ни стало преобладающим, руководящим в обществе, в России, во всем мире» (Илья Гинцбург. Выставки.— «Речь», 1906, 3 и 4 марта, № 9 и № 10). Дягилев в своем ответе утверждал, что вменять художнику в задачу «изображение жизни общественной» — «ветхая, запылившаяся мерка». Останавливаясь на словах Гинцбурга о том, что художники «Мира искусства» — подражатели Парижа, Дягилев писал: «...это тот безграмотный упрек, который способен сделать лишь человек, слепой по отношению к культуре и к истории. Не мы вывезли наше молодое русское творчество из Парижа, а нас ждут в Париже, чтобы от нас почерпнуть силы и свежести <...> Да, конечно, мы добиваемся признания «своего нового искусства» — по той единственной причине, что вне того художественного общения, которое проявилось под знаменем «Мира искусства», в настоящее время в России иного искусства не существует. Все настоящее и будущее русского пластического искусства идет и пойдет отсюда, будет так или иначе питаться теми же заветами, которые «Мир искусства» воспринял от внимательного изучения великих русских мастеров со времен Петра. И если русскому искусству суждено сыграть роль в великой освободительной борьбе, то, конечно, она будет заключаться не в протокольном изображении текущих событий, а в свободном развитии индивидуального творчества» (Сергей Дягилев. В защиту искусства.— «Русь», 1906, 8 марта, № 50). На следующий день после появления статьи

Дягилева Гинцбург писал В. В. Стасову: «Я недоволен моим ответом, он слаб и не внушителен. Вообще я чувствую, что не способен к борьбе, в полемике я не смел и не привычен. Обстоятельства переменились. Когда вы усиленно нападали на декадентов, то передвижники были еще в некоторой силе; у Вас был рычаг (полемический талант) и главное, точка опоры (передвижники). У меня точки опоры нет, кругом все пусто, все мертво и насколько Дягилев ничтожен и безумен, уверяя, что декадентство — будущее искусство России, настолько он прав, что настоящее искусство и вне декадентства ничтожно. Я чувствую, что правда на моей стороне, но чувствую, что того, что нужно публике — вещественного доказательства правоты — нет. Художники, имеющие авторитет и умеющие мыслить и писать, не пишут, не высказываются теперь, а мой авторитет очень легко уничтожить Дягилеву, он больше популярен, чем я» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 218). Хотя в пылу полемики Гинцбург еще дважды выступил в газете «Речь», но Дягилев больше ему не отвечал, не ответил он и Стасову, который принял участие в дискуссии, напечатав статью «Наши нынешние декаденты» («Страна», 1906, 25 марта, № 30). Очевидно, из полемических соображений ни Гинцбург и ни Дягилев не упомянули, что как раз в то самое время, то есть в период первой русской революции, многие художники «Мира искусства» внесли свой вклад в борьбу с царизмом, создав произведения, насыщенные острым политическим содержанием.

[6] Во вторую годовщину Кровавого воскресенья И. Я. Гинцбург опубликовал в газете «Речь» (1907 г., 9 января, № 7) несколько страниц из своей записной книжки, в которых подробно и с несвойственной ему яркостью рассказал о том, что довелось увидеть ему, Серову и В. В. Матэ (см. т. 1 настоящего изд., стр. 188—191).

[7] События 9 января 1905 г. настолько потрясли Серова, что происшедшая с ним разительная перемена бросилась в глаза многим современникам (см. воспоминания Репина, С. Мамонтова, Дервиза, Жилинской и др.). Вот каким в то время запомнила Серова его двоюродная сестра: «Он имел вид человека, перенесшего тяжелую болезнь как утрату близких. Желтое, бледное лицо с еще более желтыми подтеками под глазами, с какими-то зеленоватыми висками — он был просто страшен потому что привычный для всех цвет его лица был красный. При этом он явно томился и не находил себе места. Он переходил из одной комнаты в другую, садился, опять вставал, сильно вдыхал воздух, долго смотрел в окно. Это было началом изменения его характера и его убеждения» (Симонович-Ефимова, стр. 108).

Многие деятели искусства были глубоко поражены и возмущены зверской расправой царизма над безоружным народом. «Нужно что-то делать, но что именно?» — вот вопрос, стоявший перед ними.

Как раз об этом и писал Поленов Репину 19 января 1905 г.: «Ты стоишь ближе к действию и, может быть, знаешь, как поступить? Напиши нам, в такие минуты надо сплотиться и действовать заодно, оставаться одному уж очень тяжело» (Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 230). Эти же думы мучили и Серова, но он конкретнее представлял себе, что в создавшихся условиях следует делать (см. т. 1 настоящего изд., прим. 62, стр. 83).

Гнусная роль великого князя Владимира Александровича в событиях 9 января для многих была очевидна. В. И. Ленин в статье «Революционные дни» писал: «...заграничные газеты подобно нашим корреспондентам, отмечают тот факт<...> что правительство вообще (и великий князь Владимир в особенности) хотело вызвать кровавую расправу» (В. И. Ленин. Полное собр. соч. Т. 9, стр. 210).

Великий князь, будучи главнокомандующим петербургским военным округом и гвардией, был в то же время и президентом Академии художеств. Об этом и идет речь в протесте Серова и Поленова. Можно не без оснований предположить, что не будь этого повода, они нашли бы иную форму для выражения своего негодования в связи с кровавыми событиями на Дворцовой площади и в других местах Петербурга, но вряд ли остались бы безмолвными.

Репин, которому они адресовали свои письма, ища совета и поддержки, также сильно переживал трагические события 9 января, но оптимистичнее смотрел на будущее. «Как хорошо, что при всей своей гнусной, жадной, грабительской, разбойничьей натуре,— писал Репин Стасову 22 января 1905 г.,— он <Николай II> все-таки настолько глуп, что, авось, скоро попадется в капкан к общей радости всех просвещенных людей!.. Ах, как надоело!.. Как невыносимо жить в этой преступной, бесправной, угнетающей стране! Скоро ли рухнет эта вопиющая мерзость власти невежества!» (Репин. Переписка со Стасовым. Т. 3, стр. 81). Однако как ни возмущался Репин, он отказался поддержать инициативу Серова и Поленова об официальном коллективном протесте или выходе из Академии. «...я бы с удовольствием подписался под вашим заявлением,— отвечал он Поленову 24 февраля 1905 г. (письмо к Серову не сохранилось),— если бы не знал, как оно далеко от правды. Войска в экстренных случаях выдаются в полное распоряжение полиции. И великий князь ничего не знал о том, что будет — это уже не его компетенция. Мне лично известно, что Владимир плакал, когда узнал, что было. Вот тебе факт из того же времени: академический двор наполнили кавалерией; ученики тряслись, как в лихорадке, и послали депутатов к Толстому, чтобы он приказал войскам удалиться, очистить двор Академии. Толстой обратился к их полковнику с требованием вывести войска из двора Академии. Полковник ему ответил, что он с войском всецело в распоряжении полиции и ему следует получить инструкции от участкового пристава. И только по приказу пристава войска удалились. При чем же тут великий князь?» (Поленовы, стр. 652, 653). Предложение Серова и Поленова о протесте не встретило сочувствия и у других художников. В. В. Матэ, ознакомившийся с текстом протеста, «призадумался»: «Не проверив, насколько правда, как тут судить — страшно<...> А может быть, ты и В<асилий> Д<митриевич> правы. Быть может, только так и надо. Ясно и определенно высказаться» (письмо Серову от 22 февраля 1905 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Некоторые художники, по-видимому, отклонили предложение Серова и Поленова по другим мотивам. Так, К. Е. Маковский заявил, когда речь зашла на «модную тему» о забастовках: «У нас между художниками тоже вздумали по поводу чего-то выразить «протест» и предложили мне дать свою подпись... Но я отказался... Я ответил, что подписываюсь только под картинами и что на «протест» художников все равно никто не обратит внимания» (*Р.* у К. Е. Маковского.— «Петербургская газета», 1905, 3 июня, № 143).

Несмотря на отказы и многочисленные доводы против протеста, Серов и Поленов оставались непоколебимыми. Вот что писал, например, Поленов Репину в марте 1905 г.: «То, что ты пишешь, мы знали и взвешивали, когда посылали в Академию заявление. Мы расспрашивали людей, приезжавших из Петербурга, самых различных направлений, между которыми были очень близко стоящие к источнику. Все в один голос называли Владимира. Немецкие газеты прозвали эти события «Wladimirische Tage» <Владимирские дни>. Но если искать более близких деятелей, то полиция окажется в середине и не принимающей никакого непосредственного участия в военных действиях нашей победоносной гвардии, распоряжались и приказывали офицеры, а действовали солдаты... Способ сваливать вину на подчиненных есть самый простой и употребительный в петербургской иерархии. У нас чем выше кто стоит, тем больше от него зависит, тем меньше он несет ответственности, а по-старинному иначе: чем больше кому дано, тем больше с того и взыщется; поэтому я убежден в истинности нашего заявления и назад его не могу взять» (Поленовы, стр. 653).

Отметим, что Репин так и остался при своем мнении. Более того, он совсем не прислушался к словам своего старого друга Поленова и буквально в первую годовщину Кровавого воскресенья совершил одиозный поступок, внеся 25 января 1906 г. в совет Академии художеств предложение принять от него в дар портрет великого князя Владимира с тем, чтобы «поставить его в зале Совета на подобающем месте» (Журналы и отчеты Императорской Академии художеств. СПб., 1907, стр. 19).

18 февраля 1905 г. Серов и Поленов подали в Академию художеств свой протест. Вот его текст:

«В Собрание императорской Академии художеств.

Мрачно отразились в сердцах наших страшные события 9 января. Некоторые из нас были свидетелями, как на улицах Петербурга войска убивали беззащитных людей, и в памяти нашей запечатлена картина этого кровавого ужаса. Мы, художники, глубоко скорбим, что лицо, имеющее высшее руководительство над этими войсками, пролившими братскую кровь, в то же время стоит во главе Академии художеств, назначение которой — вносить в жизнь идеи гуманности и высших идеалов.

В. Поленов.
В. Серов»

(Поленовы, стр. 652). Этот протест сопровождался запиской Поленова и Серова к вице-президенту Академии графу И. И. Толстому с просьбой огласить его в собрании.

Отнюдь не умаляя гражданского мужества Поленова и Серова, следует отметить, что протест был ими подан в тот день, когда испуганное царское правительство издало несколько актов об изменении в управлении Россией. В одном из них, в указе, говорилось о рассмотрении поступающих от частных лиц и учреждений «видов и предположений по вопросам, касающимся усовершенствования государственного благоустройства...» («Собрание узаконений», 1905, № 30, 18 февраля, стр. 244). Тот факт, что именно в этот день Серов и Поленов подали протест, свидетельствует о том, что художники придавали ему большое значение. Вместе с тем, как справедливо заметил искусствовед Н. Моргунов, Поленов и Серов решились на такой поступок, когда прошло «больше

месяца после расстрела и многие уже успокоились» (Н. Моргунов. Русские художники и 9 января 1905 г.— «Искусство в массы», 1930, № 1, стр. 22).

Как бы то ни было, официально выраженное Поленовым и Серовым возмущение представляло необычное дерзкое явление в условиях царского произвола. По словам С. Ю. Витте, И. И. Толстой был «совершенно домашним человеком» у великого князя Владимира (С. Ю. Витте. Воспоминания. Т. 3. М., 1960, стр. 18). И несмотря на это он не решился доложить протест ни ему, ни собранию Академии. 3 марта 1905 г. Серов писал Поленову: «...как и можно было ожидать, бумага наша без всяких разговоров положена г. И. И. Толстым под сукно (28-го было заседание). Теперь я в свою очередь буду Вас спрашивать — что делать? Полагаю — нужно выходить из членов Академии на том основании, что заявление наше в заседании Академии прочитано не было,— вот и все. Буду ждать извещения Вашего в ближайшем будущем» (Поленовы, стр. 654). Отвечая на следующий день Серову, Поленов отказался уходить из Академии, говоря, что «гражданский долг» заставляет его остаться в ней (там же).

О том, какие мучительные дни переживал тогда Серов, видно из упоминания Поленова, сделанного в 1911 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 123). Хотя он и думал, что выходить одному не имеет смысла, как он еще ранее писал Репину, тем не менее по долгу гражданской совести 10 марта 1905 г. Серов отправляет письмо И. И. Толстому о том, что считает «себя обязанным выйти из состава членов Академии» (Серов. Переписка, стр. 303.— Звание действительного члена Академии художеств Серов получил вместе с А. М. Васнецовым, Н. А. Касаткиным и другими 27 октября 1903 г. Именно об этом звании шла речь в письме Серова. От другого звания — академика — Серов никогда не отказывался).

14 марта Толстой доложил это письмо Серова совету Академии. М. П. Боткин, бывший на заседании, так излагал И. С. Остроухову происшедшее: «...граф И. И. Толстой сказал, что он получил письмо от Серова, в котором он <Серов> отказывается от действительного члена Академии. Я просил письмо прочитать, но он <Толстой> отклонил мою просьбу,— я еще раз спросил, он окончательно сказал, что письма не прочитает» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Очевидно, это сообщение Боткина задержалось в пути и стало известно Остроухову и Серову с опозданием, так как 17 марта Серов отправил Толстому новое письмо относительно выхода из Академии. В тот же день в московской газете «Новости дня» (1905, 17 марта, № 7825). появилась следующая заметка: «Профессор живописи академик В. Д. Поленов, преподаватель московской Школы живописи академик В. А. Серов и некоторые другие академики в средних числах января прислали на имя вице-президента Академии художеств графа Толстого письма, в которых категорически отказывались от звания академиков с настойчивой просьбой доложить их заявления общему Собранию членов Совета Академии художеств». Несмотря на ряд фактических неточностей, содержащихся в этой заметке, она является первым откликом прессы на протест Поленова и Серова. Возможно, что тут сыграло свою роль и то обстоятельство, что «Новости дня» печатались в типографии близкого знакомого Серова — А. И. Мамонтова. Почти такая же заметка с заключительной фразой «Это что за штуки?» появилась вскоре и в московской газете «День» (1905, 18 марта, № 76).

21 марта 1905 г. состоялось заседание собрания Академии, на котором Толстой, как и прежде на совете, не прочитал, а доложил письмо Серова. В журнале собрания так и записано: «По докладу об и з л о ж е н н о м <подчеркнуто нами.— *Ред.*>, Собрание приняло это заявление к исполнению» (Журналы и отчеты Императорской Академии художеств. СПб., 1906, стр. 25).

Вначале лишь донельзя скупые и почти одинаковые сообщения об этом заседании проникли в печать. Вот одно из них: «21 марта весьма оживленные прения возбудил вопрос о полученном Академией заявлении действительного члена Академии В. А. Серова относительно ухода его из Академии. Большинством голосов решено принять это заявление к исполнению» (В Академии художеств.— «Русь», 1905, 23 марта, № 74; точно такая же заметка была и в «Петербургской газете», 1905, 23 марта, № 73). Газета «Новое время» (1905, 23 марта, № 10434) прибавила лишь к этому сообщению, что заявление Серова о выходе из состава действительных членов Академии вызвало «интересные» замечания». Таким образом, истинные причины выхода Серова из Академии поначалу оставались совершенно неизвестными широким кругам русского общества. Даже Репин, действительный член Академии, пропустив заседание 21 марта, был некоторое время в неведении о том, как все произошло (см. т. 1 настоящего изд., стр. 54). Представляется ошибочным утверждение Е. В. Сахаровой, что «мотивом выхода Серова было выставлено его расстроенное здоровье» (П о л е н о в ы, стр. 792). Вряд ли это было так в действительности, ибо тогда в собрании Академии заявление Серова не вызвало бы «оживленные прения» и «интересные замечания».

25 марта журналист Д. В. Философов, друг Серова, удовлетворил интерес общественности относительно выхода Серова из Академии. В одной из петербургских газет он поместил следующую статью: «Дирекция спб. отделения императорского русского музыкального общества уволила Н. А. Римского-Корсакова из состава профессоров консерватории. В общем собрании императорской Академии художеств 21 марта было заслушано и «принято к сведению» заявление художника В. А. Серова о выходе его из состава действительных членов Академии. Таковы два крупных факта в нашей убогой художественной жизни. Причина увольнения Н. А. Римского-Корсакова достаточно известна. Что касается ухода Серова, то здесь в печать проникли самые разноречивые и смутные сведения. Сначала сообщалось, что В. Д. Поленов вместе с Серовым послали в Академию какое-то письмо, которое было положено под сукно. Потом оказалось, что действующим лицом является один Серов. Наконец, пресловутое «письмо» куда-то исчезло, и в результате — уход одного Серова... Что здесь точно и что не точно — разбирать не приходится. Надо заметить, что в обществе существуют самые разнообразные мнения о поступке Серова. Одни упрекают его в мальчишестве, в протесте ради протеста, другие видят здесь акт особого гражданского мужества. Мне думается, что ни того, ни другого тут нет. Достаточно вникнуть в психологию этого даровитого художника и в те условия, при которых она сложилась, чтобы понять, что поступок его есть дело чисто личное, есть некое действие человека, который сообразуется лишь со своей совестью, вовсе не думая о каких бы то ни было политических задачах. Совершенно случайно Серов провел январские дни в Петербурге и опять-таки совершенно случайно жил он эти дни в Академии художеств, которая оказалась столь близко

связанной с прискорбными событиями. Потрясенный всем виденным, Серов, как член Академии, естественно поинтересовался выяснением этой связи. Этим же заинтересовался и его приятель В. Д. Поленов. Они и написали письмо в Академию, вполне рассчитывая, что такие столпы «передвижничества», как И. Е. Репин и В. Е. Маковский, окажутся с ними солидарными. Они ошиблись в своем расчете. Убедившись в этом, Поленов горько улыбнулся, а Серов — из Академии ушел, ушел потому, что он еще раз убедился, что ему не только нечего там делать, но что у него там нет ни одного человека, с которым он мог бы себя чувствовать солидарным. Вот и вся история. Но именно потому, что она так проста, она получает наравне с «историей» Римского-Корсакова большое общественное значение. Всем известно, что эти двое наших талантливейших и популярнейших художников всегда стояли вдалеке от политики, что они занимались «чистым искусством», не вмешиваясь в суету общественной деятельности. И вдруг они оба оказались «деятелями». Помимо их воли, жизнь заставила их совершить известные политические поступки. Этот факт очень характерен для нашего времени. События сложились так, что не осталось ни одного русского человека, которому не пришлось бы волей или неволей вмешаться в политику. Жизнь предъявила свои требования ко всем. Индифферентным теперь быть нельзя. Одни из этого положения выходят с достоинством, другие не без подозрительных компромиссов. Серов и Римский-Корсаков, как истые художники, поступили в высшей степени эстетически. Не задумываясь над разными соображениями тактики, политики, здравомыслия и практичности, они открыто сказали, что с высоким званием художника некоторые вещи несовместимы. Их ждет только одно разочарование, а именно разочарование в своих коллегах... Но тем более достойно уважения их прямое, так просто сказанное слово» (Ив. Сущев <Д. В. Философов>. Заметки об искусстве.— «Рассвет», 1905, 25 марта, № 25).

В следующем номере газеты Философов вновь вернулся к отставке Серова. Он писал, что она «рассматривалась такими же художниками и членами Академии, как и он. Обсуждалась она в то время, когда Высшее художественное училище уже было закрыто, т. е. тогда, когда внешние события, вопросы дисциплины и т. п. никакого давления на свободу судейского мнения не оказывали. Наконец, пресловутое письмо Поленова и Серова, положившее начало всему инциденту, было доставлено в Академию с месяц тому назад, так что у «коллег» было время собраться, подумать, прийти к какому-нибудь более... эстетическому решению, чем то, которое они приняли<...> Но члены Академии художеств, подписавшие записку «о нуждах просвещения», взглянули иначе. Блеснуть своим либерализмом в безобидной форме записки, подписанной тремястами лиц, это одно, а выводить по поводу конкретных случаев те логические следствия, которые неминуемо вытекают из содержания записки — это совсем другое! И когда Серов увидал эту «нелогичность», он не мог не разочароваться. В своем письме он обратился к Академии с просьбой: соборне обсудить вопрос о том, совместимо ли с достоинством Академии ее участие в усмирении строптивых, к Академии никакого отношения не имеющих. Он, конечно, знал, что среди коллег произойдет раскол, но он имел основание думать, что если и не большинство, то, по крайней мере, крупное меньшинство присоединится к нему и к Поленову. Оказывается, несмотря на принципы «передвижничества», несмотря на всякие записки о «нуждах просвещения», их два го-

лоса остались «вопиющими в пустыне». Это ли не разочарование? Понятно, что, узнав об этом, Серов поспешил отрясти прах от ног своих» (Ив. Сущев <Д. В. Философов>. Заметки об искусстве.— «Рассвет», 1905, 27 марта, № 26).

На этом не кончились выступления этой газеты об уходе Серова из Академии. Она поместила статью, в которой в довольно необычной форме заявляла о политической стороне такого поступка Серова: «Наш художественный критик г. Сущев в заметке о недавнем инциденте в Академии художеств, между прочим, сказал, что Серов, выйдя из Совета Академии, поступил эстетично. Выражение это так удачно, и мысль, заключенная в нем, так своеобразна, что на нем следует остановиться. Когда у нас в литературе и искусстве повеяло настроениями символизма и эстетизма, позитивная критика поспешила набросить тень на новое направление, обвиняя его в политической отсталости и во всяком случае, в политическом безразличии. Критика знала, что такое обвинение в глазах большой публики равняется смертному приговору и не без умысла в борьбе идейно-эстетической пустила в ход стрелы, отравленные ядом политических инсинуаций, или выражаясь газетным жаргоном, потащила символистов «в либеральный участок». Обвинение это столь же недобросовестно, сколько, по существу, неверно. И в Европе, и у нас художественный эстетизм имел целью внутренно освободить дух человеческий в настроениях бескорыстной красоты. А разве совместима внутренняя свобода с внешним бесправием и красота духовная с уродством общественных отношений? Вот почему новаторство в искусстве всегда шло об руку с гражданским и политическим радикализмом <...> Кто поклоняется красоте, тот не может не любить свободу, ибо свобода прекрасна. То же самое наблюдается и у нас. Кто знает, может быть, русское бесправие объясняется тем, что мы недостаточно любим красоту? Охвативший русскую литературу и искусство эстетизм был по самому существу своему движением освободительным. Поэты и художники как будто ополчились против тенденциозности и гражданских тем в искусстве. Но это делалось не из вражды или равнодушия к гражданской свободе, а во имя любви к свободе вообще и, между прочим, к свободе творчества, которое не должно быть подчинено никаким внешним стимулам: ни рассудочным, ни политическим. Когда же пробил час гражданского пробуждения, эстеты и символисты оказались в переднем ряду проснувшихся. Называть ли имена? Бальмонт был выслан из Петербурга за слишком свободолюбивую песню. Гражданские стихи Брюсова обошли всю печать<...> Но всего знаменательнее, для верного понимания нашего эстетизма, протест Серова, его письмо к Репину и выход из Совета Академии. Сравните между собою этих двух художников и эстетическое их миросозерцание. Один всегда служил тенденциозности и писал на гражданские темы, воспевал в красках и горе бурлаков, и страдания «нежданных» гостей. Другой беспечно подыскивал сочетания красивых тонов и повиновался только своему вкусу и свободной прихоти. Но в решительную минуту цивического конфликта беспечный художник оказался гордым гражданином, а тенденциозный учитель плотнее уселся в свое бюрократическое кресло» (Н. Эскизы.— «Рассвет», 1905, 29 марта, № 28).

Если современники отмечали политическую сторону выхода Серова из Академии пусть даже в таких парадоксальных высказываниях, то совершенно странным кажется

утверждение, которое было сделано в наши дни одним автором, заявившим, что Серов «бесталанный общественник». И далее автор этой заметки писал: «...его выступления были личного порядка поступки, хотя и требовавшие мужественной независимости, но все же имевшие скорее этический, а не политический характер. Это были открытые проявления возмущения совестливого человека, но не боевые дела политического борца» (Михаил Морозов. В. А. Серов.— «Обзор искусств», 1935, № 7, стр. 8).

Несколько по другому, чем Философов, воспринял отставку Серова журналист Н. Г. Шебуев, также, впрочем, останавливавшийся на оппозиционном характере акта Серова: «На одной неделе столько событий... Вышел в отставку Серов,— это гордость русской живописи, это гармоничное сочетание Репина с Левитаном... Сходите на выставку исторических портретов в Таврическом дворце для того, чтобы увидеть, какое место занимает в истории русской живописи Валентин Александрович... Его портреты не поблекли, не стушевались, не потонули в этом сонме работ лучших портретистов за все время существования русской живописи. Репин уже пережил свой зенит и идет на понижение. Серов еще не дошел до своего зенита и уже — мировое имя. Всемирная выставка в Париже в 1900 году заставила Старый и Новый свет впервые произнести его имя, а теперь ни один западный художник не может не знать Серова. Вышел в отставку Поленов... Вот тоже имя, которого не выкинешь из истории русской живописи. Какой могучий толчок дал он развитию колорита своими красочными симфониями! Разве не привыкла Русь называть имя Поленова рядом с Репиным... И вот оба они вышли в отставку,—на днях Академия художеств вычеркнула эти два громадных имени из списка академиков... «Уволен» в отставку Н. А. Римский-Корсаков...<...> И все отставки, отставки... Но где причина их? Почему уходят лучшие, нужнейшие имена? Почему уходят в то самое время, когда всюду только и слышишь жалобы: «Людей нет!» Почему?.. Серов не захотел стать чиновником. Римский-Корсаков, на старости лет, не захотел в угоду чиновникам кривить душой... Странное дело творится в России сейчас... Всюду, куда не взглянешь, все, кому не лень, даже Грингмут и Мещерский, бранят бюрократию... Сама бюрократия себя бранит. И поет: «У нас нет людей. Есть чиновники, но нет энергичных, сильных деятелей...» И в это самое время в жертву чиновнику приносятся самые выдающиеся имена, самые сильные индивидуальности» (Н. Георгиевич <Н. Г. Шебуев>. Отставные.— «Петербургская газета», 1905, 26 марта, № 76).

Выход Серова из Академии художеств в знак протеста против преступлений царского режима являлся единственным актом в ее стопятидесятилетней истории и в истории русского изобразительного искусства.

[8] После этого в тексте второго издания воспоминаний Гинцбурга «Из прошлого» (Л., 1924), идет следующий отрывок, который не включен в книгу «Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма» (Л., 1964): «Так я узнал, что Серов, состоя преподавателем в московском Училище живописи и ваяния, предложил Совету Училища отвергнуть предложение московского градоначальника, который предписал исключить из Училища способного ученика лишь потому, что тот — еврей и не имеет «права жительства» в Москве. Совет не мог отстоять ученика, и тогда Серов вышел

из состава Совета. Как это не похоже на решение представителя другого учреждения: министр двора предложил ректору Академии художеств скульптору Беклемишеву, в виду особого внимания правительства к искусству и Академии, самому определить размер процентной нормы, вводимой для евреев, поступающих в Академию; но ни ректор, ни собрание Академии не нашли нужным высказаться за такую высокую норму, которая равнялась бы обычному среднему поступлению евреев в Академию. И министр, не получив от ректора никакого ответа, распорядился ввести трехпроцентную норму».

Здесь Гинцбург неточен. Серов, как преподаватель училища, автоматически, в силу лишь своей должности, входил в состав совета и оставался в нем до последних дней своей работы. К тому же из училища Серов вышел потому, что не мог отстоять скульптора А. С. Голубкину (см. т. 1 настоящего изд., стр. 42, и прим. 67, стр. 87). В делах училища (они находятся в ЦГАЛИ и сохранились довольно полно) не нашлись материалы о выступлении Серова в защиту ученика-еврея. Однако не исключено, что такой факт имел место.

[9] В воспоминаниях Гинцбурга в главе «Д. В. Стасов» имеется следующее место: «Серов не совсем понял характер Дмитрия Васильевича, почему-то он его изобразил смотрящим вниз. Может быть, это произошло оттого, что Серов писал, сидя на низкой скамейке, а Дмитрий Васильевич стоял перед ним с поднятой головой. В действительности Дмитрий Васильевич держал себя просто и скромно, чуть сгорбившись, как близорукие, он вытягивал шею несколько вперед, точно всматриваясь в человека, с которым беседовал» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 139). О Д. В. Стасове и его портрете работы Серова см. т. 1 настоящего изд., прим. 121, стр. 104.

[10] Явно со слов Стасова Гинцбург допускает здесь ту же ошибку, что и он, утверждая, что Стасов первый отметил художественное дарование Серова (см. т. 2 настоящего изд., стр. 374, и прим. 10, стр. 381).

[11] Николай Николаевич Белькович — ученик Академии художеств, первый директор Казанской художественной школы.

[12] Валериан Порфирьевич Лобойков (1861—1932) — конференц-секретарь Академии художеств с 1894 г., гофмейстер.

[13] В. В. Стасов, ознакомившись с записями Гинцбурга «Девятое января» и узнав о выходе Серова из Академии, обратился к Серову 25 марта 1905 г. с письмом, в котором были такие строки: «....желаю нашему дорогому отечеству, чтобы то, что в тоске, ужасе и несравненном отчаянии было набросано тогда в Вашу записную книжку, могло появиться в Ваших талантливых красках и линиях на холсте. Кто знает? Может быть то, что было рисовано с кровавым чувством горечи, негодования и ужаса, предстанет однажды в форме, родственной и могучей чудным картинам Льва Великого из Севастопольской трагической истории» («Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 166, 167).

О том, что исполнил Серов в революционный 1905 г., см. т. 1 настоящего изд., прим. 64, стр. 84.

В. Д. ДЕРВИЗ

Владимир Дмитриевич фон Дервиз (1859—1937) — один из ближайших друзей Серова. После окончания курса Училища правоведения он одновременно с Серовым поступил в 1880 г. в Академию художеств, из которой ушел в 1885 г., не закончив ее. После того он женился на двоюродной сестре Серова, Надежде Яковлевне Симонович, а в 1886 г. приобрел имение Домотканово, Тверской губернии, где и поселился (приобрести это имение Дервизу посоветовал Серов). В 1889 г. за Дервизом был учрежден негласный полицейский надзор. Тверское жандармское управление тогда сообщало начальству: «Имение фон Дервиза постоянно посещают лица сомнительной благонадежности» (не издано; ЦГАОР, дело Департамента полиции «Сведения по Тверской губ.», III эксп., 1891 г., № 303, л. 1-об.). Энергичное участие Дервиза в земской деятельности вызывало сильное недовольство царской администрации и, после того как сведения об этом дошли до Александра III, Дервиз на долгое время был от нее отрешен. В 1900 г. Дервиз стал председателем Тверской земской управы, и именно тогда его общественный труд на этом поприще был расценен в чиновничьих кругах как чрезвычайно вредный. Вот, например, что говорилось в передовой статье газеты «Правительственный вестник» (1904, 16 января, № 12): «Деятельность земских учреждений Тверской губернии давно уже обращает на себя внимание направлением, не соответствующим требованиям государственного порядка<...> За последние годы вредное настроение тверского губернского земства еще более усугубилось, выражаясь, между прочим, в неуместных суждениях на земских собраниях, бесплодно волновавших умы, и в постоянном стремлении, хотя бы с явным ущербом для дела, идти наперекор местной власти». В 1904 г. Дервиза отстранили от службы и запретили жить в Тверской губернии. Лишь 1905 г. снял с него эти ограничения, однако он продолжал находиться под надзором. Так, Тверское жандармское управление на основании агентурных сведений доносило в 1911 г., что Дервиз «принадлежит к лицам крайнего левого направления» (не издано; ЦГАОР, дело Московского охранного отделения «Со справками, выдаваемыми в канцелярию Московского градоначальника», 1914 г., № 33, т. 2, л. 29-об.). «Известным земским деятелем» назван Дервиз в статье, напечатанной в «Биржевых ведомостях» в 1914 г. (1 ян-

варя, № 13961; статья озаглавлена «Выдающиеся земские деятели»). О нем см. также в кн. Серова, стр. 228—231.

Подружившись с Дервизом, Серов любил бывать у него в Домотканове. «Несомненно,— замечает В. С. Серова,— Домотканово имело громадное воспитательное влияние на склад характера Валентина Александровича, твердого, граждански выработанного. Первые годы увлечения Домоткановым составляли «золотой век» его молодого существования» (Серова, стр. 111). Там им были созданы многие произведения.

После смерти Серова, 2 декабря 1911 г., Дервиз отправил письмо их общему учителю и наставнику П. П. Чистякову: «Мне,— писал Дервиз,— хочется побеседовать с Вами о Серове: мне он был очень близок и дорог, а Вы, мне кажется, его искренно любили и ценили. Через Вас главным образом я его и узнал» (Чистяков, стр. 291). Некоторые сведения о Серове и мысли о нем, которые Дервиз сообщает в этом письме, легли впоследствии в основу его воспоминаний о Серове.

Воспоминания Дервиза печатаются по тексту, опубликованному в 1934 г. в журнале «Искусство», № 6, стр. 119—130.

Воспоминания о В. А. Серове

С Валентином Александровичем Серовым меня сблизило товарищество по Академии художеств, где мы работали в мастерской П. П. Чистякова. Поездка на Кавказ в 1883 году[1] и работа в общей с ним и с Врубелем мастерской в 1884/1885 г. нас еще более сблизила[2]. Эта близость и дружба длились до самой смерти Серова. Приезжая в Москву, я всегда останавливался у него. Да и он часто бывал у меня в деревне — два лета прожил там с семьей. Таким образом, я был свидетелем развития его таланта и впоследствии видел большинство его работ, часто еще в процессе выполнения. Его жизнь почти целиком проходила у меня на глазах, и память сохранила немало эпизодов, почти или вовсе неизвестных другим.

Я не берусь ничего прибавлять к исследованиям специалистов. Но думаю, что дам некоторые материалы, могущие послужить для более полной характеристики В. А. Серова, для справок, касающихся отдельных его произведений. Все же, что я сообщаю, для проверки было зачитано и его родственникам и наиболее близким ему людям.

Общепризнанными основными чертами характера Валентина Александровича как в жизни, так и в искусстве были правдивость и простота. Он очень не любил ничего кричащего. В своих работах он стремился быть как можно ближе к природе.

Для своих работ он делал массу набросков, даже и в тех случаях, когда другой опытный художник рисовал бы по памяти. Так, для своих рисунков к басням Крылова он изучал обстановку для каждой басни и делал бесконечное количество набросков с натуры.

Для басни «Волк и Журавль» он объездил все окрестные места станции Домотканово, в которых обычно держались волки.

Для басни «Крестьянин и Разбойник» он долго искал по всем пустошам, выгонам и лесам тощую, комолую коровенку и рисовал ее и всех действующих лиц, ставя натуру.

Для басни «Ворона и Лисица» он приставил лестницу к громадной старой ели на краю парка и, взобравшись на один из верхних суков, на котором, по его представлению, должна была сидеть ворона, делал с него зарисовки.

И для других басен он брал с натуры мотивы из окрестностей Домотканова и говорил, что действие многих басен он представляет себе именно в этих местах.

Приведу еще один пример: как он писал картину «Русалка».

Он задумал ее «по поводу» глаз одной своей знакомой, которые находил похожими на глаза русалки, и потому еще, что часто любовался игрой света на водорослях в черной воде глубокого пруда, окруженного густыми ольхами.

Стремясь дать возможно более верное изображение человеческого лица под водой и передать все изменения, происходящие от преломления света в воде, он опустил в воду гипсовую маску и написал с нее этюд, а для того, чтобы передать верно цвет тела в воде, он писал этюд с мальчика, посаженного в воду[3].

Он не любил ничего кричащего, парадного, ненатурального. Может быть, в этом лежала причина, по которой он не любил и юга (Крыма и Кавказа). Их яркие цвета, красивость и эффектность были несродни его природе.

Особенно сильно сказывалась его нелюбовь к южной природе во времена его юности. С годами он стал относиться к ней иначе и в последние годы жизни искренне восторгался природой Греции, Италии и Крыма.

Конечно, эта нелюбовь не мешала ему удивительно верно передавать всю яркость при изображении и южной природы. Поэтому совершенно не понимаю ходячего мнения о Серове, утверждающего, что он не видел цвета, писал грязью и т. д. Если его картины и портреты иногда серы и малокрасочны, то это объясняется натурой, которую он никогда не соглашался прикрашивать.

Но при этом и в такой природе он всегда находил удивительно тонкую игру цвета, которую большинство проглядело как в его картинах, так и в природе.

Старая мечеть в деревне Кокозы в Третьяковской галерее, названная «Двориком», поразительна по силе и верности передачи солнечного света. Его набросок приморской улицы южного города (у О. В. Серовой) передает впечатление того света южного солнца, который буквально ослепляет.

Серов видел цвет и свет, как никто, и передавал его так верно и тонко, как редко кому это удавалось. После смерти В. А. Серова я был у П. П. Чистякова (для нас обоих его потеря была одинаково тяжела), и Павел Петрович, говоря о способности Серова видеть и передавать цвет, привел один случай из времен пребывания Валентина Александровича в Академии. Обсуждая работы академистов, кто-то из профессоров высказал мнение, будто Серов не видит цвета, и Чистяков, утверждавший противное, предложил произвести такой опыт: заставить Серова положить на чистый холст одно пятно цвета определенной точки на теле. Опыт

был произведен в присутствии споривщего профессора. Серов выполнил задачу так, что споривший признал выполнение безукоризненным. Мне кажется, такой способности в отношении цвета можно подыскать аналогию только в музыке — это нечто подобное абсолютному слуху.

Серов несомненно обладал этим абсолютным ви́дением цвета.

Чистяков сравнивал тогда Серова с Врубелем и считал, что Врубель не мог и никогда не стремился передать цвет настолько абсолютно верно, как это мог делать и делал Серов.

Серов любил рисовать животных. Количество сделанных им набросков животных огромно. Особенно любил он лошадей и знал их превосходно. Но ему приходилось писать не то, что он любил, а то, что ему заказывали. Семья требовала средств (и немалых), и он брался писать портреты людей, не представлявших никакого интереса ни в смысле содержания, ни в смысле внешности[4]. Часто, написав такой портрет в Москве, он ехал в деревню и там выискивал красивое или интересное лицо и писал его с наслаждением. Так я помню, с каким удовольствием он рисовал голову школьной учительницы — местной крестьянки[5]; или как он восхищался лицом одной женщины из ближней деревни, которая послужила оригиналом для его картины «Крестьянка с лошадью» (в Третьяковской галерее)[6]. А как он наслаждался, попав один раз на масляничное катанье в деревню! Потом он долго рисовал сцены из этого катанья, все изменяя рисунок на том же картоне. Я убеждал его для новых набросков брать другой картон, но он не слушал и ряд превосходных редакций был им совсем уничтожен.

С неменьшим увлечением Валентин Александрович писал виды русской природы.

Это служило ему таким же отдыхом после изготовления скучных и особенно нудных (вследствие необходимости их писать) портретов.

Особенно тяготился В<алентин> А<лександрович> Серов портретами лиц царской фамилии и, после событий 1905 года, даже вовсе отказался от предложения написать портрет Николая II (первый портрет был написан в 1900 г.)[7].

В. А. Серов иногда придумывал способ сделать такой скучный портрет для себя более приемлемым. Так, он в портрете Павла Александровича с удовольствием и большим вниманием написал лошадь. Заговорив о портретах царской фамилии, я вспоминаю случай, бывший в начале его художественной карьеры, в связи с портретом семьи Александра III, заказанного ему харьковским дворянством. Художник должен был подготовить портрет по фотографиям и только затем ему давалась возможность увидеть на несколько минут лицо царской фамилии, которое он должен был писать. С харьковским портретом дело происходило в Гатчине. Серова предупредили, что царь будет с ним говорить в течение нескольких минут при выходе в сад на прогулку. Валентина Александровича постави-

ли на лестнице, которая была совершенно пуста. Неожиданно отворилась дверь, и Александр III вышел на лестницу один. Либо он забыл о назначенной встрече, либо его о ней не успели предупредить, но когда он увидел незнакомого человека, лицо его приняло выражение недоверия, страха, холода и враждебности. В это время вошел кто-то из свиты и объяснил царю, кто это, и тот любезно разговаривал с Серовым минут пять. Валентин Александрович говорил мне, что этого выражения, виденного в первую минуту на лице Александра III, он никогда не мог забыть и невольно, в нескольких его портретах, написанных им, передавал в некоторой степени это первое впечатление, может быть, характерное для лица Александра III, но которое особенно резко выявилось вследствие неожиданности их встречи[8]. Но и эти портретные заказы не давали Серову средства, необходимые для жизни семьи. Здесь плохую услугу оказывала его редкая деликатность по отношению к другим и скромность — к себе. Он брал несообразно малую плату за свои работы. Особенно бывало досадно, когда, вследствие постоянного недостатка в деньгах, ему приходилось получать свой гонорар по частям. Еще хуже бывало, если он брал какую-нибудь сумму в долг и заимодавец, при случае, брал у него какую-либо картину. Валентин Александрович, по скромности, молчал и в тех случаях, когда вещь стоила дороже полученной вперед суммы. Раз случилось, что он спросил более высокую цену за портрет,— заказчик сильно расстроился и заболел, и Валентин Александрович, узнав о его болезни, поспешил сбавить цену[9].

Валентин Александрович любил русскую природу и жизнь, немного грустную, монотонную. Но по временам его утомляла эта монотонность, и тогда он жаждал яркости, света, радости. Однажды мы шли с ним в Кремле от Боровицких ворот, мимо дворца; нам встретилась девушка в малороссийском крестьянском костюме (в подлинном наряде, а не в той пошлой и отвратительной подделке, которую так часто видишь), в белой плахте, красных сапогах на высоких каблуках. Серов пришел в восторг: «Вот нравятся ей красные сапоги, и она ходит в них». Мы с ним долго следили за этой девушкой, и Валентин Александрович все время любовался ее костюмом и сетовал на бесцветность, черноту и однобразие современной одежды как мужской, так и женской.

Может быть, это утомление от бесцветности окружающего повлияло на него так, что под конец жизни он стал признавать прелести юга и перестал смеяться над красотами Крыма. Он восторгался Италией и Грецией. Правда, он мало писал в Крыму, но все то, что было там написано, чрезвычайно тонко и верно передает самый характер изображаемого. Я считаю, пожалуй, лучшей его крымской картиной небольшую картину, написанную им в Кокозах в 1893 году, изображающую двух татарок у ручья с кувшинами. Картина была написана в нежных, лиловатых тонах; на первый взгляд она, пожалуй, многим показалась бы серой; но в ней

был настоящий южный вечер. Она была продана очень быстро после написания, и где она находится сейчас, неизвестно[10].

...Серов не допускал фальши, никогда не льстил и не подкрашивал оригинала, только, пожалуй, чуть-чуть подчеркивал его характерные черты. Следствием этого было то, что при наличии у оригинала неприятной или смешной черты Серов запечатлевал ее в своем изображении[11]. Вот почему часто заказчики были недовольны портретами Серова, которые сами по себе были великолепны и необыкновенно правдивы.

Серов обладал исключительной наблюдательностью. С таким уменьем Серов давал в изображениях животных их повадки, движения и характерное выражение глаз. Он признавался, что изображение животных доставляет ему величайшее наслаждение. Он часто бывал в зоологическом саду и проводил в нем много времени, наблюдая животных. Попадая в новый город, где был зоологический сад, он чуть не раньше, чем идти в картинную галерею, шел в сад и проводил в нем целые часы.

В одном письме из-за границы он описывает, какое удовольствие получил он от посещения зверинца знаменитого Хагенбека[12].

Альбомы Валентина Александровича переполнены набросками, сделанными с животных в различных городах. В его изображениях животных меня поражает их простота и лаконичность. Мастерство исполнения просто изумительно. К той же лаконичности Серов стремился при выполнении рисунков к басням Крылова. Сначала он думал выполнить их офортом, но потом решил, что офорт суховат, и долго искал другой манеры. Сохранилось несколько иллюстраций к басням, выполненных офортом. В конце концов он решил применить к ним возможно более лаконичный прием: рисовать более подробно только самые главные действующие фигуры, тогда как второстепенные фигуры и обстановка должны были быть едва намечены. Так, в рисунке к басне «Крестьянин и Разбойник» он нарисовал только две человеческие фигуры и корову, а для того, чтобы дать понятие о том, что дело происходит в лесу, были чуть намечены два-три ствола деревьев и несколько листьев.

Я говорил о портретах и пейзажах, но он писал и картины, правда, довольно мало, в том числе и на исторические темы. В этом случае Серов, со свойственной ему добросовестностью, старался изучать по книгам и документам все касающееся интересующего его лица, и надо удивляться количеству работы, положенной им на эти исследования. Он собирал сведения о наружности изображаемого лица, его характере, привычках, о познаниях, интересах, о его манерах, образе жизни, костюме, обычной обстановке, о его симпатиях и антипатиях. Что было возможно, он изучал в натуре: осматривал помещение, одежду, оружие, всякие вещи, принадлежавшие интересующему его лицу, и только вполне ознакомившись со всей жизнью, которую изучал, он приступал к выполнению задуманной картины. Лишь немногие знают, сколько времени, внимания и труда

Валентин Александрович отдавал такому изучению. Картины его на исторические темы трудно назвать картинами в строгом смысле: они невелики и исполнены, во многих случаях, как иллюстрации. Но по существу, по серьезности их выполнения, по силе впечатления, по эрудиции, с которой они выполнены,— это картины большого значения.

Немного найдется художников, которые стали бы так старательно и добросовестно изучать документы, искать — в книгах и в музеях, чтобы нарисовать иллюстрации для альбома «Царская охота»[13]. Между тем эти иллюстрации, сколько я помню, послужили первым толчком, вследствие которого Серов начал изучать время Петра I, а потом и весь XVIII век. В результате изучения этого времени явились такие вещи, как «Елизавета и Петр II на охоте», «Охота Екатерины II»[14], «Петр, идущий по берегу Невы».

Фигура Петра I надолго приковала к себе внимание Валентина Александровича, и он изучил и знал превосходно и его и всю жизнь того времени.

Мне хочется дать и некоторые сведения о жизни Валентина Александровича, характеризующие его как человека.

Сведения о детстве и ранней молодости Валентина Александровича имеются в книге, написанной его матерью, Валентиной Семеновной Серовой, и я не стану касаться раннего периода его жизни, а буду говорить только о том Валентине Александровиче, какого знал я сам. Во время нашего первого знакомства ему было 18 или 19 лет; он был тогда юношей, небольшого роста, с чуть пробивающейся светлой бородой и усами, скромного вида, скромно одетый. Сначала он произвел на меня впечатление замкнутого и несколько угрюмого человека. Но по мере нашего сближения все больше узнавалось его настоящее лицо. Он был очень добрый, мягкий и отзывчивый человек, по большей части веселый и приветливый.

Этот угрюмый и замкнутый вид, с которым он встречал малознакомого человека, происходил от его большой неуверенности в себе и чисто юношеского самолюбия и нежелания уронить себя. Довольно долго он принимал этот вид при встрече с людьми новыми, мало знакомыми. Лишь значительно позднее, когда он стал известен, и у него появилась большая уверенность в себе, он в значительной мере избавился от этого угрюмого вида.

Валентин Александрович отличался совершенно исключительной простотой, прямотой, и несмотря на свой, по виду мягкий характер, умел отстаивать свои взгляды и не поступался своими убеждениями.

Как известно, Валентин Александрович ушел из Академии, не окончив курса, так как не мог выносить царившей в ней рутины, казенщины и т. д. Помню, как его убеждал кто-то из Академии вернуться в нее и допрашивал, почему он ее оставил. Он решительно отказался, заявив, что

даже вида стен Академии он не переносит[15]. Потом ему поднесли звание академика и он принял его не без колебания.

Затем в 1905 году, после жестокой расправы царского правительства и стрельбы на улицах по демонстрантам, Валентин Александрович и Поленов, узнав, что войска, производившие расстрелы, были подчинены тому же великому князю Владимиру Александровичу, который состоял президентом Академии художеств,— подали общее заявление в Академию с отказом от звания, им предоставленного, и прав, с ним связанных[16].

И я знаю, что Валентин Александрович более в Академии не состоял. Поступил он так под влиянием впечатления от расстрела демонстрантов около Академии, случайным свидетелем которого он был: он видел убитых детей и женщин, видел атаку казаков на безоружную толпу, видел улицу в крови; он не мог спокойно рассказывать об этом, и это впечатление осталось в его памяти навсегда неизгладимым. Вскоре потом он решительно отказался писать портрет Николая II, когда ему это предложили (о чем я упоминал выше).

Его обращение в кругу знакомых и близких было совершенно просто, и он искренне увлекался всякими забавами наряду с самой зеленой молодежью.

Несмотря на несколько мешковатую фигуру, он отличался большой ловкостью и легкостью движений. Любил верховую езду и ездил великолепно. Он также увлекался лыжным спортом и играл с увлечением в городки. Первый приступ грудной жабы, сведшей его в могилу, он почувствовал месяца за три до смерти, после усиленных движений во время игры в городки. О легкости его движений можно судить по тому, что он во время домашнего спектакля у Саввы Ивановича Мамонтова изображал восточную танцовщицу, одетый в костюм балерины с лицом, закутанным шарфом, и выделывал всевозможные па и прыжки, так удачно подражая балерине, что его мать, присутствовавшая на спектакле, его не узнала.

Валентин Александрович отличался необыкновенной деликатностью по отношению ко всем, с кем приходил в соприкосновение (только почитателей его таланта совершенно не терпел и в обращении с ними мог дойти до грубости).

Случайно обидев кого-нибудь, он долго мучился от сознания причиненной другому неприятности. Так, мне приходит на память случай, бывший с ним в Париже, где он с мужем своей кузины, скульптором Ефимовым, имел общую мастерскую, устроенную в закрытой капелле упраздненного монастыря. Он разговаривал с кузиной (тоже художницей и хорошо знавшей и писавшей лошадей)[17] о лошадях. Какая-то его фраза ее обидела: она рассердилась и заявила, что еще неизвестно, кто лучше знает и изображает лошадей — он или она; он тоже был рассержен и ушел, не по-

мирившись. Несколько дней он ходил мрачный, его грызло сознание, что он обидел кузину, и наконец, чтобы покончить с этой неприятностью, он предложил ей дуэль, состоявшую в том, что каждый из них должен зарисовать лошадей по памяти, а решить, чей рисунок лучше, должен был ее муж. Дуэль состоялась; конечно, его рисунок оказался лучше и он сейчас же подарил его кузине[18].

Валентин Александрович говорил мало, был вообще молчалив, но всякое его замечание, всякое определение было веско и коротко выражало мысль. Это была та лаконичность, к которой он стремился и которую осуществлял в своей живописи и рисунках. Встретив новое лицо, он часто одним-двумя словами определял его необычайно точно, остроумно и с тончайшим юмором. Это было то остроумное слово, которое русский человек, по утверждению Гоголя, навеки придает человеку, с которым он так и остается до самой смерти.

Пользуясь своей способностью подражания, Валентин Александрович, заметив в собеседнике смешную сторону, привычку или манеру, начинал ей подражать, но настолько незаметно, что собеседник этого не замечал и только окружающие потешались этой игрой.

Нельзя не упомянуть и о том, что поражало Валентина Александровича и чем он восхищался из произведений искусства.

Побывав в первый раз в Италии, он говорил мне, что самое сильное впечатление из произведений искусства на него произвела «Мадонна» Микель Анджело (неоконченная), и затем, когда он побывал в Риме,— опять Микель Анджело его поразил больше всего. От Сикстинской капеллы он не мог оторваться. Зданиями Флоренции он восторгался и, видимо, страдал, рассказывая чуть не со слезами о том, что во Флоренции трамвайная линия проведена вокруг собора, причем кронштейны для воздушной проводки вбиты в стены собора, и целый день раздается вокруг него ужасающий визг и лязг вагонных колес на поворотах[19]. Из поездки в Грецию он вернулся в таком восторженном состоянии и настроении, в каком я его никогда не видел. Он восторгался уменьем древних греков выбирать в природе места для своих сооружений. Восторгался горами, окружающими Дельфы, общим видом страны, в которой стояли Афины с Акрополем.

Из отдельных древних произведений он особенно восхищался бронзовым возничим из Дельф и Афинскими корами.

Приведу одно обстоятельство, малоизвестное в кругах интересующихся Серовым и его произведениями. Результатом поездки Серова в Грецию были картины «Одиссей и Навзикая» (в нескольких редакциях) и многочисленные попытки изобразить Европу на быке. Кроме исканий самого изображения, он никак не мог остановиться в выборе способа его выполнения. Он испробовал масло, темперу, акварель и даже вылепил ее из глины, и все это его не удовлетворяло. Он умер, не остановившись окон-

чательно ни на чем. И вот, после его смерти, разбирая с Ефимовым его стол, мы нашли иконную доску с написанной на ней яичными красками иконописным приемом, голову «коры» с морем и «дельфинами» на заднем плане, с таким украшением на голове, какое он изображал на голове Европы. Похоже на то, что он пытался применить к этому изображению, целиком принадлежащему древней Греции, иконописный прием, дошедший к нам из глубокой древности и, весьма возможно, имеющий корни в той же Греции.

Тут я вспомнил, что несколько месяцев до этого я застал в мастерской Валентина Александровича старого иконописца, который писал на доске небольшую икону. Валентин Александрович изредка подходил к нему и смотрел, как он выполняет свою задачу: он на примере изучал приемы и способы, употребляемые иконописцами.

Серов умер 46 лет; он должен был еще много жить и создать много великих ценностей.

Умер он несомненно вследствие той непрестанной нервной работы, которую выполнял в течение более 25 лет. О количестве его работ лично я получил некоторое представление после его смерти, когда мы с И. С. Остроуховым и И. С. Ефимовым разбирали его папки, альбомы, холсты и картоны, а затем на его посмертной выставке, где мы окинули взглядом большинство из оконченных им портретов и картин.

Тут воочию можно было видеть, посредством чего он добивался совершенства в «рукомесле», как он говорил о живописи.

В Москве, живя в семье, Серов работал вне дома над портретами, и эта работа его была меньше заметна. Но когда он жил, например, в Париже и целыми днями работал в своей мастерской, а вечерами рисовал в различных студиях, то надо было удивляться его выносливости, выдержке и терпению.

Сильно подорвала его здоровье болезнь, случившаяся с ним в 1903 году. Ему делали операцию, и он долго после этого был на положении полубольного. Он боялся повторения болезни, и эта мысль держала его в постоянном страхе смерти.

Не имея никаких запасов, расходуя все, что он зарабатывал, на жизнь семьи, он ужасался при мысли о положении, в котором осталась бы его семья в случае его смерти. Есть целый ряд указаний на то, что эта мысль его почти не покидала. Так, занимая за несколько дней перед смертью 400 рублей у знакомого, он с сомнением переспросил его: «А вы не боитесь, что я умру, не уплатив? Впрочем,— добавил он,— если бы это и случилось,— там есть мои картины, которые можно продать». Затем, проходя по Моховой, мимо здания библиотеки университета, он обратил внимание спутника на русты, которыми украшен нижний этаж здания, и сказал: «Смотрите — это все крышки гробов, разной величины — на всякий рост».

Сильно поражен он был вестью о смерти близкого его приятеля С. С. Боткина[20], случившейся за несколько месяцев до кончины Валентина Александровича.

Он боялся смерти и жаждал жизни; строил планы о поездке в Париж и в Италию. За несколько дней до смерти он говорил жене: «Я боюсь смерти и в то же время я так люблю спать. И вот мне представляется, что смерть, пожалуй, такой хороший, спокойный и глубокий сон».

Заканчивая, я хочу высказать пожелание (я уверен, общее для всех нас, знавших, ценивших Валентина Александрович и любивших его), чтобы была, наконец, написана его полная биография, пока еще живы многие из близко его знавших людей.

КОММЕНТАРИИ

[1] Некоторые сведения об этой поездке содержатся в письме В. С. Серовой к родственникам: «Тоня обеим вам кланяется, выдержал экзамены и начинает восторгаться мыслью о своей поездке на Кавказ. Он едет со мной до Тифлиса, там мы с ним разъедемся. Я еду на Поти к Быковой, а он с художником-товарищем едет в горы путешествовать на целый месяц» (Серова, стр. 126, 127).

[2] Здесь Дервиз неточен: общая мастерская у него, Врубеля и Серова была осенью 1883 — весной 1884 г.

В одном из писем Врубеля к сестре, относящимся к осени 1883 г., встречается такое упоминание об этой мастерской: «Узнав, что я нанимаю мастерскую, двое приятелей, Серов и Дервиз, пристали присоединиться к ним писать натурщицу в обстановке renaissance<...> акварелью. Моя мастерская, а их натура. Я принял предложение<...> Занялись мы акварелью (листы и листы про наши совместные занятия, дележ наблюдениями, но я просто разучился писать)<...> задетый за живое соревнованием с достойными соперниками (мы трое единственные понимающие серьезную акварель в Академии),— я прильнул, если можно так выразиться, к работе» (Врубель, стр. 65).

[3] На мысль написать картину «Русалка» Серова навел облик П. А. Мамонтовой (см. т. 2 настоящего изд., стр. 247).

В течение лета 1896 г. Серов исполнил около десятка подготовительных работ для этой картины. Один из наиболее проработанных холстов находится в ГТГ.

Сообщение Дервиза о том, как протекала работа над картиной «Русалка», еще в 1914 г. привела писательница О. Д. Форш в статье о Серове, появившийся под псевдо-

нимом Ш. Эддин («Заветы», 1914, № 1, стр. 14—17, отдел 2). Она заимствовала это сообщение, по ее собственным словам, из письма «друга Серова» к П. П. Чистякову, которого хорошо знала. То было письмо Дервиза от 2 декабря 1911 г., (см. Чистяков, стр. 291—293).

[4] Это утверждение Дервиза ошибочно. Имеются свидетельства современников о том, что Серову было небезразлично, с кого писать портрет (см. т. 1 настоящего изд., стр. 167, 187).

[5] Речь идет о Марии Дмитриевне Шеламовой, в то время молодой учительнице Калачовской земской школы, а впоследствии учительнице русского языка и литературы в г. Калинине. В 1950-х гг. М. Д. Шеламова рассказывала, что первый эскиз Валентин Александрович сделал углем в несколько сеансов зимой 1910/11 г. Но этот эскиз его не удовлетворил. «Приехав в Домотканово осенью, он стер его и стал рисовать другой портрет. «Но Вы его не получите,— сказал он мне смеясь.— Вот в следующем году приеду сюда и напишу Вас красками». Но приехать в Домотканово ему уже больше не пришлось». И далее собеседник Шеламовой — краевед Н. П. Павлов — сообщил: «Первый эскиз портрета и поныне хранится у М. Д. Шеламовой. Хотя он и стерт, но общие контуры лица и всей фигуры до сих пор довольно отчетливо проступают» (Н. Павлов. Русские художники в нашем крае. г. Калинин, 1959, стр. 50). Н. Я. Симонович-Ефимова, приехавшая в Домотканово в сентябре 1911 г., видела, как Серов заканчивал «рисуночный портрет» Шеламовой, «красивой девушки, с русской наивной красотой». И далее: «Он начал этот портрет в свой приезд в январе того года, делал его для собственного удовольствия, из желания изобразить хорошее русское лицо. У Шеламовой был крошечный рот, за который Серов ее поддразнивал, а та конфузливо улыбалась. Он спрашивал: «А вы можете есть грецкие орехи?» Рисунок после смерти Серова мы отвезли, по предложению Ольги Федоровны <Серовой>, в деревню Игнатово, около Домотканова, где у Шеламовых, крестьянской семьи, был домик. Отдали портрет ей «на память» (Симонович-Ефимова, стр. 145). Таким образом, свидетельство Шеламовой и воспоминания Симонович-Ефимовой расходятся: первая говорит, что существовали два варианта ее портрета, которые были исполнены зимой 1910/11 г. и осенью 1911 г.; другая утверждает, что Серов с перерывами работал над одним портретом с января по сентябрь 1911 г. Безусловно, права Шеламова. Позже она уступила свой рисуночный портрет Дервизу,— в его собрании, по словам Грабаря, находился рисунок «Барышня-крестьянка», исполненный с Шеламовой. Источник же ошибки Симонович-Ефимовой ясен: она повторила то, что было сказано в 1914 г. Грабарем в первом издании монографии о Серове; Грабарь тогда не знал о варианте портрета Шеламовой, сделанном углем, и считал, что существовал лишь один ее портрет, который был «начат на Рождестве 1910—1911 гг.; кончен осенью 1911 г. в Домотканове» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 295). Во втором издании монографии Грабарь говорит уже о двух работах Серова с Шеламовой.

[6] В своих воспоминаниях о Серове Н. Я. Симонович-Ефимова рассказывает, как создавал Серов это произведение: «Ему хотелось написать красивое женское крестьян-

ское лицо, и в окрестности Домотканова брошен был клич по деревням. Несколько дней подряд приезжали деревенские красавицы, иные издалека, но они были не теми красавицами, каких искал Серов: ему хотелось очень тонкой, славянской красоты. Наконец, нашлась такая, которая соответствовала его идее, из совсем близкой деревни Обухово. Чтобы она искренно смеялась (а при этом видны были ее чудесные зубы), деревенский остροслов, старик Егор Салин, бывший крепостной садовник у прежнего владельца Домотканова, смешил ее. Серов и писал эту вещь около избы Егора» (Симонович-Ефимова, стр. 61).

Имеется в виду пастель «В деревне. Баба с лошадью» (1898, ГТГ).

[7] Здесь Дервиз допускает ту же неточность, что и С. С. Мамонтов и художник Н. П. Ульянов, которые утверждают, что Серов отказался от царских заказов после революции 1905 г. Ближе к истине был И. Э. Грабарь, относивший разрыв с царским домом к 1900 г. На самом деле, как явствует из дневниковых записей В. А. Теляковского, это произошло в декабре 1901 г. (см. т. 2 настоящего изд., стр. 502).

[8] В. С. Мамонтов несколько по-иному передает впечатления Серова об Александре III (см. т. 1 настоящего изд., стр. 146).

[9] Интересно отметить, что с власть имущими Серов совершенно иначе говорил об оплате своего труда (см. т. 2 настоящего изд., стр. 503, и прим. 8, стр. 510).

[10] Картина «Татарки у реки» (масло) находится в собрании П. М. Норцова, Москва.

[11] См. т. 1 настоящего изд., стр. 167, 168, и прим. 10, стр. 177.

[12] Хагенбек (Гагенбек) — владелец зоологического сада в Гамбурге, автор нескольких книг о зоологических садах, где проводил новые взгляды на их устройство.

[13] Упоминаемые произведения были исполнены Серовым по инициативе полковника Н. И. Кутепова, тогда заведующего хозяйственной частью дворцовой службы, для роскошного издания «Царская охота». Наряду с Серовым его иллюстрировали Ал. Н. Бенуа, В. М. и А. М. Васнецовы, Е. Е. Лансере, К. В. Лебедев, Л. О. Пастернак, И. Е. Репин, Ф. А. Рубо, А. П. Рябушкин, Н. С. Самокиш, А. С. Степанов, В. И. Суриков. Издание выходило с 1896 по 1911 г. и состояло из четырех томов.

Работы Серова были воспроизведены в третьем томе — «Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век». СПб., 1902. Историк С. Н. Шубинский, редактор журнала «Исторический вестник», касаясь иллюстраций этого тома, писал, что «не говоря уже о художественности, все они отличаются историческою верностью в мелочах». Он также отмечал, что «с внешней стороны третий том «Императорской охоты» можно назвать без преувеличения выдающимся в художественном и типографском отношении изданием» (С. Шубинский. Царицы охотницы.— «Новое время», 1903, 5 февраля, № 9671).

После событий 1905 г., как утверждает искусствовед М. В. Бабенчиков, Серов, так же как Е. Е. Лансере, отказался принять участие в иллюстрировании четвертого тома «Царской охоты» (М. В. Бабенчиков. Е. Е. Лансере. М., 1949, стр. 30). Однако

работа Серова над историческими темами не прекратилась и продолжалась до последних дней жизни.

[14] Эту темперу — «Императрица Екатерина II в одноколке, сопутствуемая Мамоновым, Потемкиным и обер-егермейстером С. К. Нарышкиным, едущим впереди государыни»— Серов исполнил в 1900—1902 гг. Она должна была иллюстрировать следующее место из издания «Царская охота»: «Выезжая за город на прогулку с соколами, императрица обыкновенно направлялась или к так называемому «Красному кабачку», или мимо Вологодской Ямской к Средней Рогатке, или же от Московской Ямской, мимо деревни Волковой, за Невский монастырь, а отсюда полем к Смоленской Ямской слободе. Чаще всего Екатерина в это время развлекалась соколиной охотой в окрестностях Царского Села, где она проводила обыкновенно большую часть лета. Живя в Царском Селе, императрица очень часто после стола, около пяти или шести часов пополудни, совершала прогулки в экипаже; в карете, таратайке или в одноколке — по направлению к селу Кузьмину, а иногда и дальше, к Пулкову, в сопровождении сокольников» (Н. И. Кутепов. Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3. СПб., 1902, стр. 98—100).

К. А. Сомов, увидевший это произведение Серова на вернисаже очередной выставки «Мира искусства», писал 13 февраля 1903 г. Е. Н. Званцевой: «Из вещей новых хороши вещи Серова (две гуаши, изображающие охоты при Петре I и при Екатерине — обе первый сорт)» (не издано; отдел рукописей ГРМ).

Понравилась эта работа и писателю В. В. Розанову, так передававшему свое впечатление о ней: «...Из картин Серова необыкновенно удачна «Екатерина II на охоте». Несмотря на миниатюрность рисунка, лицо императрицы, уже в поздние годы ее царствования,— дышит красивостью и внутренней молодостью. Она теперь — в движении и беззаботности, на краткий час отдыха от необозримых и ответственных трудов. Она полуобернула лицо назад и хочет что-то сказать скачущему за экипажем всаднику. Лица его не видно, кроме левой щеки. И лоб, и глаза, и губы, то есть все лицо, все говорящее в лице— скрыто: но таково великое мастерство этого замечательного художника, что по одной линии скулы и бока подбородка не только угадываешь, но знаешь и лицо, и годы, и молодость, и счастье рыцаря. Это или Мамонов, или кто-нибудь из других «избранников славных». Он и стеснен, ему неловко, и вместе весь охвачен высоким чувством, что он господствует над повелительницей самой безусловной формой господства. Страшная вершина, на которой и пробыть минуту — жутко и знойно, страшно и сладко: и все это Серов сумел передать в позе человека, в связи лиц, мчащихся на охоту» (В. В. Розанов. Среди художников. СПб., 1914, стр. 104, 105).

Ныне темпера находится в ГРМ.

[15] Здесь Дервиз ошибается (см. т. 1 настоящего изд., прим. 133, стр. 108).

[16] Вновь Дервиз допускает неточность. В совместном заявлении в Академию художеств от 18 февраля 1905 г. Серов и Поленов ничего не говорили об отказе от академических званий (см. т. 1 настоящего изд., стр. 197).

[17] Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (1877—1948) — художник, создатель

(вместе с мужем И. С. Ефимовым) первого советского кукольного театра, автор ряда книг, в том числе издания «Воспоминания о Валентине Александровиче Серове» (Л., 1964) и мемуарных публикаций.

[18] В письме к родственникам сама Симонович-Ефимова так рассказывала об этой «дуэли»: «...У нас с Валентином Александровичем вышла ужасно глупая история: он раз был у нас здесь, и я показала свои тени, новые, которые здесь делаю: лошади парижские. Поговорили о лошадях, и он сообщил мне одно наблюдение свое над тяжеловозами, которое мне интересно было узнать. Потом он вдруг прибавил: «Вот все учи вас, да учи!» Это было некстати, так как мы говорили по-товарищески. Кроме того, мне надоело, что меня считают ученицей, и ведь я добивалась в лошадях самостоятельно — одним словом, эта фраза его меня взорвала, и я брякнула в сердцах первое, что попалось на язык, а именно: «Ничего не учи, а в лошадях я может быть не меньше твоего понимаю» (вот что значит — на больное место попал... и вот что значит, иметь язык, не согласующийся с тем, что на душе, а ляпающий, когда впопыхах, случайные слова; «неточные слова приносят вред ушам», греческий философ сказал... и правда). Сорвав свою злость, совсем перестала злиться. Но тогда он рассердился и сказал, между прочим: «Ты только что поступила к Матиссу, а уже как обнаглела». Тогда я рассердилась... мы ничего больше не говорили, и он ушел дружески. Но на следующий день и другие он все еще это помнил, и начал на меня сердиться все больше и больше — говорит «я ему сделала больно, он ко мне всегда хорошо относился, а я на него рассердилась, что он огорчен и не может забыть». На четвертый день он вызвал меня на дуэль (кистями)! Нарисовать тяжеловоза, и кто лучше их знает — пусть Иван Семенович будет судьей. Я, конечно, согласилась, хотя это ужасно глупо, нечего было принимать слова буквально, что я не хуже него рисую. Сперва рисовали дома. Потом он изменил условие: в среду, в 8 часов вечера рисовать у него в Шапель — Иван Семенович будет сидеть посредине. Ладно. Все три дня до среды я была как в лихорадке. Упражняться некогда, так я на улице, идя в мастерскую, глядела и старалась запомнить лошадей, до головокружения. Раз шла за двумя такими и чуть не провалилась в метро<...> Пришли с Иваном Семеновичем. В Шапель пусто и темно. Мы в ожидании дуэли, и страшно. Потом пришел Валентин Александрович и сказал, что забыл, что сегодня должен идти к заказчику одному, что у него нарисовано, а чтобы я рисовала одна. Тьма у них страшная — зажгли 5 свечей, и стала в углу рисовать<...> Я хотела, когда кончила рисовать, — поглядеть Тошин рисунок — ужасно интересно, но Иван Семенович не позволил. Я еще не видела, как он сделал, конечно, лучше. Вечером пойду. Мы теперь с Тошей объяснились, вчера я зашла после Матисса и опоздала к обеду в пансионе на полтора часа!!.» (Симонович-Ефимова, стр. 133, 134). Упоминание об этой «дуэли» имеется и в письме Серова к жене: «Бывал, завтракал одно время у Ниночки. Но как-то зашел у нас с Ниной разговор о лошадях, и я со своим фамильярным тоном указал на одну характерную вещь во французских тяжеловозах и прибавил — «ну вот, учи вас тут» — а она: «ну уж на счет лошадей меня ты не учи» — а каково? а мой престиж лошадиный? — я вызвал ее на дуэль — а именно послезавтра мы должны в присутствии Ивана Семеновича <Ефимова> судьи — нарисо-

вать в час времени группу здешних лошадей — готовлюсь. Твой В. С. Да, да, авторитет наш пал» (письмо от 20 ноября 1909 г.— Серов. Переписка, стр. 167).

Ныне рисунок Серова хранится у А. И. Ефимова, Москва.

[19] В письме от мая 1911 г. к неизвестному лицу (возможно, им является И. И. Трояновский) Серов так передавал свои впечатления о Риме: «Думаю, что ни у кого, даже у того же А. Бенуа не найдется достаточной силы выражения для достаточного обругания проклятых (самодовольных) итальяшек. Что они делают с Римом!?! Ломают его справа налево и слева направо, прокладывают удобные трамваи, устраивают удобные монументы, ибо они, как и современные удобства,— клозеты в лучших гостиницах (которых здесь для удобства видимо-невидимо, этих Palace — отелей),— из чистого мрамора, каррарского... Да, Рим делается прекрасным, общеевропейским Берлином. Что они вообще сейчас строят? Это все тот же нивелирующий все и вся современный отельный стиль. Нет больше тишины ни глазу, ни уху. Треклятый трамвай проведен по всем улицам и переулкам, и на каждом завороте визжит неистово(у нас лучше на Арбате, по крайней мере смазывают какой-то дрянью); вся площадь, все пантеоны,— все обвито этим чудом удобства. Да, прав все тот же А. Бенуа, что лет через 30 жить порядочному человеку будет невозможно» («Россций <А. М. Эфрос>. Из писем Серова.— «Русские ведомости», 1916, 24 ноября, № 271).

В 1887 г. во время своего первого путешествия в Италию Серов испытывал совершенно иные чувства от знакомства с этой страной (см. т. 1 настоящего изд., прим. 9, стр. 275).

[20] Сергей Сергеевич Боткин (1859—1910) — врач, профессор Военно-медицинской академии, пользовался известностью как любитель искусства и коллекционер, действительный член Академии художеств (с 1905 г.). По словам Д. В. Философова, когда «Мир искусства» переживал тяжелые минуты, Боткин оказал объединению «посильную материальную помощь» (Д. Философов. С. С. Боткин.— «Москва», 1910, 31 января, № 25). Бенуа в взволнованной статье, которой он отозвался на скоропостижную смерть Боткина, писал: «Сергей Сергеевич был подлинный фанатик. Он не мог равнодушно видеть какого бы то ни было проявления красоты<...> Сергей Сергеевич при всей своей склонности к собирательству, принимавшей зачастую прямо обостренный, страстный характер и составившей ему в среде коллекционеров репутацию жадности, не был все же типичным коллекционером, человеком сухим, чуждым жизни, уходящим от несносной подчас, но яркой сутолоки жизни, в безнравственную замкнутость абсолютного эстетизма <...> Он был один из самых живых людей, которых я когда-либо и где-либо встречал» (Александр Бенуа. Сергей Сергеевич Боткин.— «Речь», 1910, 31 января, № 30).

В 1924 г. готовилось двухтомное издание «Собрание С. С. Боткина», для которого Бенуа написал свои воспоминания о покойном коллекционере. Впервые они опубликованы в книге «Бенуа размышляет...», стр. 168—175.

Помимо большой дружбы, которая связывала Серова и Боткина,— через жену Александру Павловну, урожденную Третьякову,— их объединяли также заботы о пополнении Третьяковской галереи выдающимися произведениями русского искусства.

А. Я. ГОЛОВИН

Александр Яковлевич Головин (1863—1930) — художник театра, живописец, акварелист.

Начало деятельности Головина протекало в тесном содружестве с К. А. Коровиным. В тот период, по словам С. К. Маковского, их сотрудничество было «настолько тесно, что подчас трудно решить, где кончается работа одного и начинается другого» (Сергей Маковский. Кудесник Мариинского театра. А. Я. Головин. 1863—1930.— «Возрождение», Париж, 1930, 27 апреля, № 1790). В 1900 г. они вместе трудились над костюмами и декорациями к балету «Дон-Кихот», за которые подверглись ожесточенным нападкам тогдашней прессы (см. т. 2 настоящего изд., стр. 501, и прим. 3, стр. 506).

В содружестве с Коровиным Головин работал над оформлением кустарного павильона русского отдела на Всемирной выставке 1900 г. в Париже.

В дальнейшем Головин и Коровин все более работают самостоятельно. Головин — преимущественно в Петербурге, Коровин — в Москве. Театрально-декорационное мастерство Головина пленило тогда многих современников. «А. Я. Головин был в своем роде неподражаем,— писала А. П. Остроумова-Лебедева.— Декорации Головина были очень колоритны, прекрасно и остроумно задуманы, широко и свободно использованы. Спектакли с его декорациями были блестящи и доставляли наслаждение глазу и чувству зрителя» (А. П. Остроумова-Лебедева. «Мир искусства». Не издано; отдел рукописей ГПБ). Сам театральный декоратор, Коровин, говоря, что он встретил в Головине «прекрасного художника, доброго человека, приятеля», заявлял: «В его <Головина> творчестве — в театральных эскизах — любимым мотивом его было как бы изящное кружево, тонкая ювелирная работа... он был как бы зачарован изысканностью орнамента... Его рисунки костюмов замечательные... Он был изящнейший художник» (Константин Коровин. А. Я. Головин.— «Возрождение», Париж, 1930, 3 мая, № 75).

Одновременно Головину привелось встречать немало и непонимания, враждебности, зачастую издевательства, о чем некоторое представление дает высказывание бывшего директора императорских театров И. А. Всеволожского, прослышавшего, что Головину хо-

тели заказать афиши Эрмитажного театра: «Пожалуй, нашлись бы люди, которые стали бы восхищаться этой мазней? Может быть, вас удивлю, но в этом художнике сидит талант, к несчастию, изуродованный, но который мог бы развиться правильно, если бы не был одержим болезнью века импрессионизмом» (письмо П. М. Пчельникову от 18/31 декабря 1909 г.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

В 1899 г. Головин стал членом «Мира искусства». В 1902 г. он принимал участие в выставке «Современное искусство», организованной участниками этого художественного объединения (см. т. 1 настоящего изд., стр. 659, и прим. 1, стр. 668).

Позже, когда участники «Мира искусства» (Бенуа, Рерих, Коровин, Серов и др.) включились в организованную С. П. Дягилевым пропаганду русского искусства за границей, Головин не остался в стороне. При жизни Серова Головин участвовал в следующих постановках дягилевской антрепризы: «Борис Годунов» (1908), «Псковитянка» (шла под названием «Иван Грозный», 1909), «Жар-птица» (1910). Дарование Головина — театрального декоратора — произвело за рубежом большое впечатление. Так, в одном недавно вышедшем французском издании говорится: «...Русские балеты неожиданно обнаружили силу и совершенство декоративного искусства, отличающегося чувством композиции и интенсивностью красок. Искусство Головина отмечено славянским вдохновением, которое придает ему почти что варварскую мощь, и в то же время ему не чужды самые совершенные утонченности восточных феерий. У него, конечно, нет находок, таких как у Бакста, но зато больше силы и страсти. Он всегда сохраняет более национальный характер» (Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957, p. 164).

Головин создал великолепную серию портретов крупнейших деятелей русской культуры: Шаляпина (которого неоднократно портретировал), К. А. Варламова, М. А. Волошина, В. П. Далматова, Н. Е. Добычиной, М. Н. Кузнецовой-Бенуа, М. А. Кузмина, Э. А. Купера, В. Э. Мейерхольда, Н. К. Рериха, А. Н. Скрябина, Д. А. Смирнова, Д. С. Стеллецкого, Е. М. Татевосянца, В. И. Чекатто, Ю. М. Юрьева.

Хотя судьба свела Головина и Серова еще в ранние годы, когда они оба посещали московское Училище живописи, однако их долголетнее знакомство не перешло в товарищеские отношения. Может быть, в этом повинна дружба Серова с К. А. Коровиным, к которому Головин не мог перебороть чувства соперничества по работе в театре.

Воспоминания Головина о Серове печатаются с некоторыми сокращениями, не касающимися мемуарного материала, по изданию: «Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине». Составление и комментарии А. Г. Мовшенсона (Л.— М., 1960, стр. 30—35); они полнее воспоминаний Головина на ту же тему, опубликованных в приложении к работе Э. Ф. Голлербаха «В. А. Серов. Жизнь и творчество» (Пг., 1924). В тех случаях, когда в этой публикации встречаются представляющие интерес сведения, опущенные в издании 1960 г., они приводятся в примечаниях.

<Воспоминания о В. А. Серове>

С В. А. Серовым я встретился впервые в бытность мою учеником Московского училища живописи, ваяния и зодчества[1] <...> Оканчивающим курс ученикам был задан эскиз на тему «Снятие с креста». Работа вышла у меня удачной, о ней заговорили в художественных кругах, и это обстоятельство привело к моему знакомству с Ильей Семеновичем Остроуховым и Валентином Александровичем Серовым. Они пригласили меня в свою мастерскую на Ленивке, где группа художников занималась рисованием с натурщиц[2]. Тут я впервые увидел, как Серов рисует, и сразу был поражен его мастерством. Он не только рисовал, но и давал «лепку» натуры, достигая во всех деталях невероятного сходства. При этом никакой фотографичности в его работах не было. Руки, ноги, каждый мускул жили неподдельной жизнью. До сих пор я не могу забыть этого удивительного рисунка[3].

Вспомнив об Остроухове, нужно указать, что среди московских коллекционеров в 90-х и 900-х годов должно быть особо выделено имя этого любителя, знатока и ценителя живописи. Будучи сам крупным художником, Остроухов собрал оригинальную коллекцию картин, ценность которой состояла в равном и высоком качестве. Он одинаково тонко чувствовал и живопись старых западных мастеров, и современные искания, и древнюю живопись, и какую-нибудь китайскую бронзу, мейсенский фарфор или византийскую эмаль. Его коллекция в Трубниковском переулке влекла к себе, заинтересовывала всех друзей искусства, там было на что посмотреть, на что полюбоваться. Остроухов явился, пожалуй, пионером в области изучения иконописи; он поднял важный вопрос о чистке икон, которая приводила к изумительным «открытиям», он умел ценить исключительную колористическую красоту этих произведений. Своим энтузиазмом он невольно увлекал других, и вокруг него собралось несколько молодых исследователей, принимавших участие в журнале «София», выходившем в Москве незадолго до мировой войны[4]. После первых встреч у Остроухова я в дальнейшем встречал В. А. Серова у С. И. Мамонтова. Там бывали и почти жили Серов и Коровин, неразлучные друзья, которых Савва Иванович Мамонтов в шутку прозвал «Коров и Серовин»[5].

Мамонтов был обаятельный человек и обладал необыкновенным чутьем ко всему художественному; он умел угадывать «настоящее» в искусстве и этим привлекал к себе действительно настоящие таланты. Мамонтов был в душе настоящим музыкантом, у него было прирожденное чутье к музыкальным ценностям. Впервые услышав какого-нибудь молодого певца, он произносил ему свой приговор, и его одобрение никогда не бывало ошибочным. Отмеченные им дарования всегда оправдывали себя.

Человек отзывчивый, он часто приходил на помощь неимущим артистам и умел делать это вовремя. Но не только материальную поддержку оказывал Мамонтов,— он обладал умением окрылять людей. Скажет, бывало, два-три слова одобрения и развеет тоску, и снова человек верит в свои силы. Многие испытали на себе это свойство Мамонтова, и я знаю по себе, как хорошо он действовал на людей в минуту упадка духа[6].

У себя в доме Мамонтов затеял театр, в котором некоторые молодые художники (например, Серов и Коровин) участвовали не только в качестве декораторов, но и в роли артистов.

Вспоминая Мамонтова, я вижу перед собой живые темные глаза, искрящиеся умом и юмором. Внешность его удачно передал в своем портрете Врубель: этот портрет, не совсем оконченный, представляет собой, в сущности, только «намек», но какой верный намек![7] Портрет Мамонтова, написанный знаменитым Цорном, по-моему, гораздо менее верен.

Вспоминается мне и другая работа Врубеля, сделанная по заказу Мамонтова,— две стилизованные головы тигров на фасаде флигеля мамонтовского дома. Каждый раз, проходя мимо этого дома, я останавливался и любовался врубелевскими зверями — так в них великолепно воплощена дикость хищников, так они выразительны, несмотря на стилизацию, или, может быть, именно благодаря ей[8].

Уже после своего финансового краха Мамонтов продолжал руководить своей керамической мастерской «Абрамцево» (за Бутырской заставой). В мастерской этой я работал довольно долго, вплоть до переезда в Петербург. В ней по моим эскизам были сделаны панно для «Метрополя» (одно из панно — «Принцесса Грёза» — исполнено Врубелем)[9].

В эпоху домашних спектаклей в доме Мамонтова, кроме Серова и Коровина, бывали Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Василий Дмитриевич и Елена Дмитриевна Поленовы, И. Е. Репин, И. С. Остроухов, И. И. Левитан и другие. Домашние спектакли у Мамонтова, в которых участвовала вся эта компания художников, носили характер веселых, оживленных празднеств. Художники выступали в качестве актеров, они же исполняли декорации, бутафорию и пр.

Помню очень удачную афишу В. Васнецова к пьесе С. И. Мамонтова «Хан Намык». В этой пьесе фигурировали лошади, склеенные из картона и прикреплявшиеся на помочах. Серову вздумалось изобразить взбесив-

шуюся лошадь, и он это сделал с такой ловкостью, что вызвал бурю аплодисментов. В нем были черты подлинного сценического таланта.

Серова нередко характеризуют как человека угрюмого, нелюдимого. Он был, действительно, очень замкнутым человеком, но угрюмым его нельзя назвать. Правда, он всегда мало говорил, предпочитал слушать, но иногда вставлял какое-нибудь поразительное по меткости словечко. Мне случалось видеть его заразительно веселым и смешливым. Таким он бывал на собраниях художников, происходивших у кн. Щербатова. Здесь собирались многие участники «Мира искусства» во главе с Александром Ник. Бенуа, который был их вождем и отчасти вдохновителем. Случалось, что самый незначительный повод вызывал в Серове неудержимые приступы веселости. В эти веселые минуты он иногда набрасывал удачные карикатуры на того или другого из присутствовавших художников[10].

В начале 1890-х годов на выставке появился серовский портрет Веруши Мамонтовой. Он произвел сенсацию. Этот портрет до сих пор имеет значение выдающееся, тогда же он был положительно откровением. Не менее замечательна серовская «Девушка под деревом, освещенная солнцем».

Невероятная свежесть есть в этих вещах, совсем новый подход к природе. Они произвели на всех нас, художников, ошеломляющее впечатление. Замечательно, что всю свою последующую жизнь Серов посвятил тому, чтобы «доработаться» до этих вещей, подняться вновь до их уровня, но, по собственному признанию, не мог. Тем не менее упорство и настойчивость в работе были у Серова исключительные.

Помню, этой черте завидовал В. Д. Поленов, говоривший: «В Серове есть славянин и есть еврей (мать Серова была еврейка), и это совмещение дает ему усидчивость и терпение, несвойственные русскому человеку».

Серов был способен работать долгие часы, не отходя от мольберта.

Я был очевидцем настойчивости, с какой Серов копировал портрет папы Иннокентия X (Веласкеса) <в Эрмитаже>. Шаг за шагом преодолевал он технику Веласкеса, скоблил, тер, переделывал, снова скоблил, снова писал и сделал изумительную копию, которую прямо невозможно было отличить от оригинала[11].

Серова считают преимущественно портретистом; на мой взгляд, пейзажи его не менее прекрасны. Я всегда считал его превосходным пейзажистом; особенно замечательны у него «Riva degli Schiavoni» (Венеция) и «Via Tornabuoni» (Флоренция)[12]. В его русских пейзажах также есть глубокое понимание природы и трогательная грусть[13].

Коровин очень любил пейзажи Серова и Левитана, но со свойственной ему подозрительностью порою готов был обвинять обоих художников, особенно Левитана, в заимствовании отдельных деталей.

«А ведь это облачко ты взял у меня!..» — заметил он однажды обиженно Левитану.

Серов относился к указаниям Коровина с большим вниманием и считал его лучшим другом. Влияние Коровина было, несомненно, благотворно для Серова. Коровин обладал поразительным вкусом и в этом отношении мог быть незаменимым наставником.

Отлично давались Серову изображения животных; он передавал не только внешность изображаемого зверя, но умел как-то уловить и «миросозерцание» каждого животного. Такого анималиста, как Серов, я не видывал ни в России, ни за границей.

Иногда Валентин нарочно делал ошибки в своих работах, чтобы они не казались слишком безукоризненными. Позже в нем появилось стремление обобщать формы, нередко очень удачно, как, например, в портрете Иды Рубинштейн.

П. П. Чистяков справедливо говорил о работах Серова: «У него совершенно невероятное сочетание рисунка с живописью», «ему все возможно».

Помню также признание П. П. Чистякова, что он не знает другого художника, которому было бы столько отпущено, как Серову. Бывало, расхаживая по выставке в сопровождении своих учеников, Чистяков останавливался перед каким-либо портретом работы Серова и, после некоторого молчания, оборачивался к ученикам и убежденно произносил: «Глядит!».

«Глядит» — это было высшей похвалой портретному искусству в устах Чистякова. Этим словом он определял ценность и выразительность портрета. Нисколько не сравнивая мое восприятие искусства с авторитетными оценками Чистякова, я чувствую возможность выразить свое впечатление от портрета тоже одним словом, но совсем другим: удачный портрет как бы передает мне *голос* изображенного человека, он *говорит*. Так, например, глядя на серовский портрет Ермоловой, я положительно *слышу* ее голос. Портрет этот «говорит». Гораздо меньше удался Серову портрет другой знаменитой артистки — Федотовой, да он и сам был недоволен этой работой.

Вообще же Серову прекрасно удавалось поймать самое характерное в человеческой личности. Как похож, например, его Мазини (с которым, кстати сказать, имел большое сходство Коровин, который даже причесывался «под Мазини»)[14], как типичен Дягилев, как верен Изаи[15]...

<...> Мое внимание всегда особенно привлекали в портретах Серова руки, такие выразительные и «говорящие». Превосходно удался Серову портрет Г. Л. Гиршман, которую он писал в 1911 г. несколько раз углем и кистью. Работая над этим портретом, видимо очень его радовавшим, он однажды заметил шутливо: «Тут мы к самому Рафаэлю подбираемся...»

В театральном мире Серов создал немало ценного, хотя и не был в этой области профессионалом. Его набросок балерины А. Павловой, производившей в Париже фурор, очень красив, но несколько робок; чувст-

вуется, что художник не вполне знал технику балета. Из его театральных работ лучше всего эскизы к «Юдифи»; к сожалению, в постановке они не были точно воспроизведены, что причинило автору много огорчений[16].

Из портретов работы Серова я больше всего ценю, кроме упомянутых, портреты М. А. Морозова, Ф. Ф. Сумарокова-Эльстона, кн. Орловой, Коровина и особенно Мазини. Все это — непревзойденные шедевры.

Из числа ранних портретов хорош портрет М. Ф. Якунчиковой; мне он нравится, но Серов не был им доволен и, говоря об этой вещи, сердито махал рукой[17]. Слабоваты у Серова портреты Шаляпина; среди них нет ни одного похожего. Вообще же сходство удавалось ему отлично.

Исторические картины Серова — нечто замечательное: они одновременно и вымышлены и реалистичны, в них дана и художественная правда, и историческая точность. Прежде, когда у нас писали историческую картину (например, Литовченко или Неврев), в ней было пятьдесят пудов, все было тяжеловесно и надуманно. Серов дал жизнь историческим образам. Помню, как долго он готовился к своему «Петру I»: в Эрмитаже зарисовал его маску, осмотрел его мундиры[18] и потом изобразил, каким был подлинный Петр — огромный, но узкоплечий, с маленькой страшной головой, на тонких ногах.

Последний раз я встретился с Валентином в Париже в 1910 г. Он прогуливался по городу с сыном и женой; мы долго бродили вместе, ведя задушевную беседу; внезапно он зашел в игрушечный магазин, купил паяца и подарил его мне, сказав: «Будете меня вспоминать...»

Мне кажется, Серов был угрюм только в середине своей жизни — в юности и в последние годы он был гораздо мягче. Только по внешности можно было его принять за человека «себе на уме», в действительности же душа у него была отзывчивая и открытая. Юмор его проявлялся редко, но был неподражаемо тонок. Он был довольно строг в критических оценках и если хвалил, то очень сдержанно. Помню, однажды он внезапно остановил меня в фойе театра и сказал по поводу моего портрета г-жи Люц: «А портрет-то хорош». Помолчав: «Неплох». Еще помолчав: «Совсем неплох». Это означало у него большое одобрение[19].

К себе он был очень требователен, как всякий большой художник, и отлично знал свои промахи. Однажды в компании художников кто-то стал упрекать Серова за то, что он взял какой-то заказ только ради денег. Серов в это время вертел в руках большой разрезальный нож. Выслушав упреки, он не ответил ни слова, но крепко ударил себя ножом по щеке, сказав сквозь зубы: «Вот тебе!» В этом неожиданном жесте сказался весь Серов[20].

Работал Серов много и усердно. У него была любимая кисть, обтрепанная с обеих сторон. Он не расставался с ней и всегда сам ее мыл.

В Серове было много артистичности, которая проявлялась у него то в шутках, то в каком-нибудь неожиданном жесте или позе. Есть фотогра-

фия, на которой изображена старушка Поленова и Серов, глядящий как-то величаво и снисходительно на альбом, перелистываемый матерью Поленова. Поза у него особенная, одна из тех, которые он принимал внезапно, на минуту. Только что сидел перед вами вахлачок, вялый, скучающий, с головой, ушедшей в плечи, и вдруг он преображается в молодцеватого, элегантного денди с изящными аристократическими манерами.

Из бесед с Серовым у меня сохранилось немного впечатлений. Валентин был молчалив и о себе говорил редко. Замечательный мастер, тонкий ценитель прекрасного, человек с большим вкусом и чувством меры, он навсегда останется примером художника, глубоко преданного своему искусству.

Грудная жаба, неожиданно сведшая Серова в могилу, таилась в нем давно, но незаметно. Однажды утром, встав с постели, он принялся рассказывать жене что-то забавное о вечеринке, бывшей накануне у Остроухова, и хохотал до упаду. Вдруг хохот его прервался криком. Через несколько минут его не стало. Серов ушел от нас в расцвете своего дарования. Мы не знаем, можно ли говорить о «безвременной» смерти. Скрябин заметил однажды, что «гений всегда умирает вовремя»,— быть может, он прав.

КОММЕНТАРИИ

[1] Головин учился там в 1881—1890 гг.

[2] То, что Головин связывает свое знакомство с Серовым со временем написания эскиза «Снятие с креста», противоречит другим его свидетельствам по тому же поводу. Исследователи творчества Головина относят этот эскиз к 1889—1890 гг. Вместе с тем упоминаемая далее мастерская Остроухова и Серова на Ленивке существовала лишь в 1886—1887 гг. Таким образом, не представляется возможным точно определить год знакомства Головина и Серова. По-видимому, Головин запамятовал обстоятельства встречи с Серовым, так как в появившейся в 1924 г. публикации воспоминаний о нем он указывал, что впервые увидел Серова в 1884 г.

О мастерской на Ленивке см. т. 1 настоящего изд., стр. 147, и прим. 10, стр. 157.

[3] В книге «В. А. Серов. Жизнь и творчество» (Пг., 1924) далее идут следующие строки: «В той же мастерской работал Н. Бруни, но его рисунок представлял разительный контраст по сравнению с Серовым. У него вместо натурщицы получился какой-то Аполлон с приставленными к нему женскими атрибутами: так сильны были в нем академические навыки. Посмотрев на его работу, Серов издал неопределенное «гм». Помнится, что рисунок Серова был несравненно сильнее и правдивее».

[4] Этот журнал издавался в 1914 г. в Москве под редакцией П. П. Муратова (всего вышло шесть номеров). В третьем номере Муратов под псевдонимом П. М. напечатал статью «Серов», где касался творчества художника. Много места журнал уделял вопросам изучения древнерусского искусства.

[5] В воспоминаниях Головина о К. А. Коровине говорится следующее: «Поленовы, Серов, Коровин, Врубель составляли тесную семью, связанную общей любовью к искусству. «Антон» и «Артур» (так прозвал Мамонтов Серова и Коровина) составляли одно время неразлучную пару. О их житье-бытье можно было бы рассказать много забавного» (Головин, стр. 24).

[6] Интересно отметить, что по прошествии многих лет после смерти С. И. Мамонтова Головин ни в первой, ни во второй редакции своих воспоминаний ни одним словом не обмолвился о том, что его и других художников в свое время неприятно коробили некоторые купеческие замашки Мамонтова. Вот что записал, например, по этому поводу в своем дневнике 25 мая 1910 г. директор императорских театров В. А. Теляковский: «Слышал я от Головина несколько характерных рассказов по поводу отношения Мамонтова к художникам. Нет сомнения, что за Мамонтовым большая заслуга собрать вокруг себя целую плеяду художников. Казалось бы, он их и любить и уважать должен, между тем качества русского купца-савраса часто давали себя чувствовать. Например, за обедом, когда знаменитый Врубель потянул руку за вином, Мамонтов его остановил при всех и сказал: «погодите, это вино не для вас» и указал на другое, дешевое, которое стояло рядом. Коровина зачастую Мамонтов заставлял дожидаться в передней. Вообще те из художников, которые были без положения и бедные, должны были часто переносить многое от самодурства Мамонтова. Поленов, Васнецов, Серов, Малютин пользовались уже престижем в 90-х годах. Бедными были Врубель, Коровин и Головин. Этот последний ходил в дом Мамонтова редко. «Испанок» Коровина, сделанных им в Барселоне и приобретенных теперь Третьяковской галереей, Мамонтов купил у Коровина за 25-рублевое пальто. Врубелю Мамонтов заказал панно за 3000 р., а когда панно были готовы и Врубель пришел за деньгами, Мамонтов сказал ему: «вот 25 р. получай». Когда же Врубель запротестовал, Мамонтов ему сказал: «бери, а потом ничего не дам». Приходилось брать — у Врубеля гроша денег не было. Левитан пользовался уважением потому, что не зависел от Мамонтова и помимо его мог продавать картины» (Серова, стр. 198). Для Головина-мемуариста все это потеряло значение и осталось лишь основное — заслуги Мамонтова перед русским искусством.

[7] Этот портрет, исполненный Врубелем в 1897 г., ныне находится в ГТГ, куда он поступил не без содействия Серова. Это видно из письма А. П. Боткиной к Остроухову от 1 мая 1908 г.: «На счет портрета Сав<вы> Ив<ановича> с Серовым говорила вчера перед его отъездом в Москву. Должна сказать вам, что я его не знаю <...> Но раз это Врубель и раз вы и Серов решите брать, конечно, я согласна» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Портрет С. И. Мамонтова — одно из тех немногих произведений, которые давали Врубелю творческое удовлетворение спустя несколько лет. Вот что он писал жене летом

1904 г.: «Портрет С. И. действительно как экспрессия, посадка, сила лепки и вкусность аксессуаров прямо очаровали меня. В высшей степени смелая и красивая техника и не мазня, а все что сделано более чем правдиво,— красиво и звучно. Как раз вчера вечером я, Зам<ирайло> и П. И. <Карпов> нарочно после проводов Анюты зашли на Ярославский вокзал. Я поджал хвост перед совершенством портретов: Серова и Цорна, да и перед Коровинскими панно. Но сегодня я вижу, что Цорну далеко до моего портрета; а у Серова нет твердости техники: он берет верный тон, верный рисунок, но ни в том ни в другом нет натиска (Aufschwung), восторга <...> Вот разгадка, отчего тебя Серовские портреты оставляют равнодушной» (Врубель, стр. 117, 118).

[8] Речь идет о скульптуре (головы львиц), которая была исполнена Врубелем в 1891 г. для дома Мамонтова на Садово-Спасской, д. 6, в Москве.

[9] На здании гостиницы «Метрополь» в Москве воспроизведено мозаикой панно Врубеля «Принцесса Грёза», которое в 1896 г. по заказу С. И. Мамонтова он исполнил для Всероссийской промышленно-художественной выставки в Нижнем Новгороде.

[10] В первом варианте воспоминаний Головина о Серове (1924) далее имеются следующие строки: «Однажды, в кружке художников, собиравшихся у Щербатова, присутствовал Ал-др Н. Бенуа. Он возился с маленькой ручной обезьянкой, лаская и теребя ее. «Что, Шура, вспоминаешь Африку, как ты сам сидел на пальме и щелкал орехи?» — шутливо заметил Коровин. Серов живо представил себе фигуру Бенуа в виде обезьяны и хохотал до упаду. Затем не говоря ни слова, он взял альбом и набросал очень удачно эту воображаемую фигуру». Сам Бенуа считал эту карикатуру «великолепным листом» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 423).

[11] Многие виднейшие русские художники — Крамской, Репин, В. Васнецов, Суриков, Бенуа, Грабарь, К. Коровин, Кустодиев и другие — считали Веласкеса «величайшим из великих мастеров». Особенно приковывал к себе их внимание портрет папы Иннокентия X, хранящийся в галерее Дориа в Риме. Вот что писал о нем в 1884 г. Суриков: «Здесь все стороны совершенства есть — творчество, форма, колорит, так что каждую сторону можно отдельно рассматривать и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи, какая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галереи Рима — это Веласкеса портрет. От него невозможно оторваться, я с ним, перед отъездом из Рима, прощался как с живым человеком, простишься да опять воротишься — думаешь, а вдруг в последний раз в жизни его вижу? Смешно, но это я чувствовал» (И. С. Зильберштейн. Путешествие И. Е. Репина и В. В. Стасова по Западной Европе в 1883 году.— «Художественное наследство». Т. 1, стр. 512: в этой статье дана, в частности, сводка высказываний русских художников о Веласкесе).

[12] В другом месте своих воспоминаний Головин высказывает следующее мнение: «Я не знаю лучших изображений венецианского пейзажа, чем у Серова и Сурикова; как ни странно, но именно эти русские художники больше прониклись сущностью Венеции, глубже почувствовали ее душу, чем иностранцы» (Головин, стр. 38).

[13] Головин высоко оценивал дарование Серова-пейзажиста. В воспоминаниях, по-

священных И. И. Левитану, у него встречается такая фраза: «Левитан был настоящим поэтом русской природы — в этом с ним могут сравниться только К. Коровин, Нестеров, Серов» (Головин, стр. 27).

[14] Анжело Мазини (1845—1926) — знаменитый итальянский певец, неоднократно выступавший в оперных театрах Москвы и Петербурга.

Портрет Мазини Серов писал по заказу С. И. Мамонтова в феврале—марте 1890 г. Вопреки обыкновению, Серов был доволен этим своим произведением. Еще в ходе работы, 5 февраля 1890 г., он писал жене: «Портрет идет, если не вышел, недурен, т. е. похож и так вообще, немного сама живопись мне не особенно что-то, цвета не особенные. Всем нравится, начиная с самого Мазини, весьма милого в общежитии кавалера» (Серов. Переписка, стр. 129). Чувство удовлетворения и в дальнейшем не покидало Серова: «Ну-с, Мазини кончен и очень недурно кончен. По моему мнению и других также, это лучший из моих портретов. Чувствую, что сделал успехи: он цельнее, гармоничнее, нет карикатуры ни в формах, ни в пропорциях, ни в тонах» (письмо жене от 29 марта 1890 г.— Там же, стр. 130). Позднее, однако, Серов изменил о нем свое мнение (см. т. 1 настоящего изд., стр. 539).

Портрет Мазини был в то время лучшим из портретов Серова. На конкурсе 1890 г. в Московском обществе любителей художеств он получил первую премию. Когда же вскоре портрет попал на X периодическую выставку этого общества, художественный критик Н. А. Александров, обычно не баловавший художников положительными отзывами, на этот раз писал: «Из портретов только три принадлежат кисти художников и один из них такого талантливого мастера, которому вовсе не следовало бы являться на маленькие конкурсы общества, предназначающиеся исключительно для поощрения молодых начинающих художников. Я говорю о г. Серове, могущем конкурировать с Репиным и Поленовым и, стало быть, вовсе не нуждающемся по своей силе в поощрении конкурсными премиями. Такой талант должен являться или на больших конкурсах; или же ему придется брать везде и повсюду то, что вовсе ему не принадлежит. Его портрет «Мазини» — весьма талантливая вещь, как по некоторым деталям, так и по экспрессии лица; он написан бойко и даже чересчур бойко, он выполнен энергично, и так энергично, что вместо волос — какие-то клочья, вместо бороды,— какие-то пятна; но в общем он необычайно рельефен, жизненен; и, если бы не это последнее, то, указывая на недостатки такого рода живописи, мы бы сказали, что Московское общество любителей художеств вовсе не понимает назначения своих конкурсов и тех требований, с которыми оно должно подходить к конкурирующим молодым художникам» (Н. Александров. Выставочный сезон. Продолжение.— «Новости дня», 1890, 20 декабря, № 2686).

Старейший советский скульптор С. Т. Коненков, которому довелось слышать Мазини и другого знаменитого итальянского тенора Таманьо, пишет, что он «до сих пор с восхищением» относится «к блистательным портретам этих артистов, исполненным В. А. Серовым» (С. Т. Коненков. Земля и люди. М., 1968, стр. 42).

В настоящее время портрет Мазини находится в ГТГ.

[15] Эжен Изаи (1858—1931) — бельгийский скрипач и композитор.

Серов сделал карандашный портрет Изаи в 1903 г. (собрание И. С. Зильберштейна,

Москва). Современники, видевшие и слышавшие знаменитого скрипача, считали, что Серов «замечательно передал облик Изаи на рисунке. На сером фоне — фигура артиста почти во весь рост. Грузное тело, полное отсутствие шеи, громадная голова вырастает прямо из плеч. Рука со скрипкой высоко поднята, смычок на струнах — он играет. Поражающая артистическая мощь Изаи чувствуется в каждом его движении, мощь, которой так была насыщена игра Изаи. Его искусство было прекрасно. Тон могучий, как и весь его облик; о технике не думалось — она была совершенна. Слушая Изаи, мы вступали в мир грандиозных чувств» (З. А. Прибыткова. Мои воспоминания об А. И. Зилоти. — Александр Ильич Зилоти. 1863—1945. Воспоминания и письма. Л., 1963, стр. 435).

[16] Об эскизах и декорациях к постановке «Юдифи» в 1908 г. см. т. 2 настоящего изд., стр. 504, 505, и прим. 20, стр. 515.

[17] Мария Федоровна Якунчикова (1864—1962), урожденная Мамонтова,— активный деятель в области развития русской кустарной промышленности, принимала участие в устройстве кустарного павильона на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., за что была удостоена там золотой медали по прикладному искусству. В 1902 г. организовала замечательную «кустарную выставку» в Таврическом дворце. И. Э. Грабарь, хорошо знавший Якунчикову, считал, что она была «талантливой, разбиравшейся в искусстве и умевшей отличать подлинное от фальшивого, серьезное от пошлого», и далее вспоминал, что «она всегда была во власти какой-нибудь художественной идеи, отличалась кипучей энергией и вечно что-нибудь организовывала» (Грабарь. Автомонография, стр. 149, 150). Якунчиковой были близки общественные интересы. Так, в 1891 г., во время сильного голода в России, она организовала столовые в Тамбовской губернии. Хорошее впечатление Якунчикова произвела на А. П. Чехова. Вот что он писал О. Л. Книппер 11 января 1903 г.: «Когда приеду в Москву, то непременно побываю у Якунчиковой. Она мне нравится, хотя видел я ее очень мало» (А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. 20. М., 1951, стр. 17).

Серова и Якунчикову связывала дружба с юных лет.

Известны два портрета Якунчиковой, исполненные Серовым: портрет карандашом (1884), где она изображена амазонкой, с дарственной надписью художника «Маше от Антона иначе В. Серова», и портрет маслом, датированный 1888 г. (хотя писал его Серов на протяжении трех лет). Живописные достоинства этого произведения Серова отмечались его товарищами-художниками еще в начале работы. Так, Н. А. Бруни писал П. П. Чистякову 18 декабря 1886 г.: «Видел я еще за это время Серова — портрет г-жи Якунчиковой. Те работы этюды в мастерской лучше. Эта тоже очень талантлива, это уже его достояние, но видно из этой по крайней мере работы, что еще недостает знания — что, зачем делаешь. Бедняга, он все еще хворает. Ходил навестить его и не застал дома» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Оправившись от болезни,— у него болели уши — Серов вновь принялся за этот портрет. «В темные не солнечные дни,— писал он невесте 5 января 1887 г.,— буду кончать портрет Якунчиковой. Меня очень подбодрили видевшие его» (Серов. Переписка, стр. 109). Однако, когда работа была окончена и Серов дал его вместе с копией с «Иннокентия X» Веласкеса на IX периодическую выставку Московского общества любителей художеств, настроение его было

довольно мрачное: «Вчера открылась выставка,— писал он жене 27 декабря 1889 г.— В газетах пока еще ничего нет. Скоро должен быть уже отзыв. Я убежден, что меня проберут и довольно сильно. Вообще, думается мне, портрет этот не понравится <...> Зрителей он не привлекает» (там же, стр. 127).

Опасения Серова оказались напрасными. Видный художественный критик того времени С. В. Флеров положительно отозвался о работах Серова: «На выставке есть три портрета и довольно много головок. Г. Серов дал большой женский портрет г-жи М. Ф. Я. (№ 76), г. Рачков портреты М. П. Щепкина (№ 97) и г. Тарновского <...> Все три портрета отличаются большим сходством. Но между тем как г. Рачков задавался лишь одною целью: уловить сходство и написать портрет, г. Серов пошел далее. Он решился не только написать портрет, но и одолеть чисто техническую трудность, не находящуюся в причинной связи с портретом, представляющую цель по себе. Трудность эта состояла в том, чтоб изобразить даму в белом платье на светло-сером фоне. Художник мастерски справился со своей задачей. Получился своеобразный эффект, невольно обращающий на себя внимание. Это очень красиво и очень оригинально. Но если сравнить с этим портретом другую работу г. Серова, превосходную копию с портрета работы Веласкеса (№ 131), то невольно приходит мысль, что старые художники были правы, избирая для портретов темные фоны. По самому существу своей художественной задачи портрет должен сосредоточивать внимание зрителя исключительно на чертах лица, на том духовном образе, который выступает сквозь эти черты. Чем спокойнее будет обстановка портрета, чем менее будет отвлекаться наш взор аксессуарами, тем более возможности сосредоточиться дает нам художник. Светло-серый фон женского портрета г. Серова несколько беспокойно действует на зрителя. Трудно объяснить, отчего это происходит. Быть может, от простой непривычки к такому фону портретов. Быть может, от непривычки видеть такой фон в действительности. Можно прожить целую жизнь и ни разу не увидать женщину в белом платье, стоящую или сидящую около светло-серой стены. Быть может, фон этот холоден и криклив. Вопрос этот очень интересен и заслуживает, чтобы возвратиться к более подробному его обсуждению. Но для этого необходимо собрать большее количество материала и тогда посвятить ему особый этюд (*** <С. В. Флеров>. Две выставки.— «Московские ведомости», 1890, 7 января, № 7).

Был еще один отзыв о портрете М. Ф. Якунчиковой — в журнале «Художественные новости». Отмечая, что «в числе выставленных портретов есть несколько интересных», рецензент среди них называет «женский портрет В. Серова, обнаруживающий в этом молодом художнике недюжинный талант, над развитием которого не мешает, однако, порядочно поработать» (1890, № 2, стр. 38). См. также т. 2 настоящего изд., стр. 113.

Ныне портрет находится в музее г. Мальмё, в Швеции.

[18] Здесь Головин повторяет о Серове то, что стало известно за три года до появления первой редакции его воспоминаний. Мы имеем в виду книгу Сергея Эрнста «В. А. Серов» (Пг., 1921, стр. 49). См. т. 1 настоящего изд., стр. 438.

[19] Портрет А. И. Люц Головин написал в 1909 г.

Высокая оценка этого портрета со стороны Серова тронула Головина. В другом

месте своих мемуарных очерков он вновь вспоминает, что портрет «очень понравился В. А. Серову, который, вообще говоря, был строгим ценителем и скупился на похвалы» (Головин, стр. 98). По-видимому, это произведение Головина Серов видел на выставке «Женские портреты», устроенной редакцией журнала «Аполлон» в январе 1910 г.

[20] Головин пересказывает здесь то, что в 1914 г. сообщил по этому поводу С. П. Яремич (см. т. 1 настоящего изд., стр. 703).

И. С. ОСТРОУХОВ

Илья Семенович Остроухов (1858—1929) — живописец-пейзажист, музеевед, коллекционер, член совета Третьяковской галереи (1899—1903), затем ее попечитель (1905—1913), действительный член Академии художеств (с 1906 г.) и Московского археологического общества. Один из самых близких друзей Серова.

О детских и юношеских годах Остроухова говорится лишь в автобиографической записке, составленной им в третьем лице, по-видимому, для какого-то издания; в печати она до сих пор не появлялась. Мы положили ее в основу приводимых ниже сведений о молодом Остроухове (эта записка хранится в ЦГАЛИ).

Остроухов родился в Москве, в купеческой семье. Двенадцати лет он был отдан в Московскую практическую академию коммерческих наук, где прошел общий курс. В автобиографической записке рассказывается, что «в детстве и юности его влекло <...> изучение флоры и фауны того места, на котором раскинулось большое имение его отца вокруг Сенежского озера в 60 верстах от Москвы <...> Страсть собирательства уже тогда проявилась в Остроухове, но не памятники искусства влекли его, а примечательные образцы местной флоры и фауны. Вскоре его естественно-историческая коллекция настолько расширилась и собрана она была настолько разумно, что о молодом натуралисте знали не только русские ученые, но и европейские». На семнадцатом году жизни Остроухов близко сошелся с семьей известного в то время издателя и владельца типографии А. И. Мамонтова. Это знаменательное для молодого Остроухова знакомство произошло при следующих обстоятельствах. Находясь в стесненном материальном положении вследствие размолвки со своим отцом, Остроухов написал несколько очерков из жизни птиц средней России и отнес их незнакомому ему лично А. И. Мамонтову. Очерки понравились и, как говорится в автобиографической записке, «Остроухова семья Мамонтовых приняла сразу, как своего. С этих пор между Мамонтовыми и Остроуховым завязались тесные дружеские отношения, о которых Остроухов вспоминает с большой нежностью». Дружба с Мамонтовым имела огромное значение в дальнейшей судьбе Остроухова: здесь у него зародилась любовь к живописи, прошедшая через всю его долгую жизнь. Остроухову исполнился тогда двадцать один год, а до этого, по его

словам, «он совсем не знал техники живописи». Первым его учителем был художник-передвижник А. А. Киселев, в то время дававший уроки молодым Мамонтовым. Остроухов со свойственной ему решительностью упросил Киселева «дать ему несколько уроков, но по совершенно невероятной системе — без предварительных уроков рисования, а сразу начать писать маслом. Тщетно Киселев отказывался от такого учения, говоря, что не стоит зря и времени тратить, но Остроухов на своем настоял, и Киселев, предупреждая, что толку от этого никакого не будет, дал Остроухову первоначальные указания. Велико было изумление Киселева, когда он на первом же уроке увидел, что Остроухов разобрался в красках, а когда в пять уроков он так хорошо скопировал пейзаж Каменева, то Киселев признал в нем истинный талант и искру божию. После этих пяти уроков Остроухов переехал из города в имение и тут он самостоятельно стал писать этюды с натуры прямо запоем <...> Так началась художественная деятельность Остроухова. У кого он учился далее и как он учился? После Киселева с ним занимался Репин, живший тогда в Москве (зима 1881/82 г.). Репин был завален работой, учеников не принимал ни за что, но для Остроухова сделал исключение и сам настоял на том, чтобы Остроухов приходил к нему по воскресеньям в мастерскую, где Репин неотступно следил за ним. Остроухов придает громадное значение этим урокам. Придает не меньшее значение Остроухов и урокам маститого П. П. Чистякова, сыгравшим в деле выработки рисунка, в мастерстве Остроухова громадное значение (83 и 84 гг.). Остроухов в Академии не был. Он было попытался проникнуть туда, но почувствовал себя не в состоянии преодолеть скучные экзаменационные работы по рисованию с гипсовых фигур».

Первые самостоятельные работы Остроухова, как указывает Ю. А. Русаков, автор очерка «Илья Семенович Остроухов» (М.—Л., 1962, стр. 2) относятся к 1883—1884 гг. и носят еще чисто этюдный характер. Однако всего через три года, в 1887 г., П. М. Третьяков с XV передвижной выставки приобретает его картину «Золотая осень», отдавая этим дань мастерству молодого художника. В 1890 г. Остроухов пишет картину «Сиверко», вошедшую в золотой фонд русского изобразительного искусства. После этого Остроухов был в 1891 г. принят в Товарищество передвижников, а сама картина куплена Третьяковым. По словам Репина, «Сиверко» — «это один из самых блестящих перлов галереи» (Илья Репин. В Третьяковской галерее.— «Русские ведомости», 1914, 3 января, № 3). Репин оставался поклонником художественного дарования Остроухова всю свою долгую жизнь. 2 сентября 1923 г. он, например, писал ему: «Ведь Вы же, слава богу, более 30 лет назад уже были верховодом в пейзаже. Разве можно забыть оставшуюся посерелую снеговую залежь весною. А «Сиверко!» Да все, что только Вы произвели, пользовалось заслуженным восхищением всех, кто понимал и ценил искусство, и молодежь — как невольно и самозабвенно подражала Вам... Всякая Ваша картинка (по размеру) — эпоха в нашем творчестве была <...> И что удивительно: с чем бы ни выступал никому неизвестный тогда юноша И. С. Остроухов, он выступал так уверенно, с таким знанием дела, о котором он говорил. Так и в живописи: первая же картинка, написанная им, вскружила головы всем молодым да и старым художникам передвижной выставки. И скоро этот дебютант сделался не только выдающимся членом ТПХВ, но попал в друзья П. М. Третьякова» (Репин. Письма к художникам, стр. 234, 235). И. Э. Грабарь, сам выдающийся пейзажист, один из наиболее авторитетных историков

русского изобразительного искусства, считал «Сиверко» лучшим русским пейзажем того времени: «В этой вещи есть замечательная серьезность, есть какая-то значительность, не дающая картине стариться и сохраняющая ей бодрость живописи, ясность мысли и свежесть чувства, несмотря на все новейшие технические успехи и через головы всех модернистов. «Сиверко» — значительнее и левитановских картин, хотя еще недавно такое утверждение могло бы показаться парадоксальным» (Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. 1. Изд. И. Кнебель, стр. 126, 127.— Впоследствии Грабарь повторил это суждение в своей «Автомонографии», стр. 236). Признание за этой картиной выдающегося значения содержится в следующей шуточной записке И. И. Левитана, обнаруженной нами в архиве Остроухова: «Желаю тебе здоровья самого жирного нильского крокодила. Желаю также написать в своем роде «Сиверко» и не желаю ничего худого. Привет Надежде Петровне <жена И. С. Остроухова>. Остаюсь твой друг Монтигома или Левитан великий (на зло тебе!). P. S. Буду жив — приеду к тебе. До свидания» (не издано; ЦГАЛИ).

В конце 80-х гг. Остроухов отдался целиком новому увлечению, в котором он также преуспел,— коллекционированию картин. По словам Репина и художественного критика Н. Н. Врангеля, в его «небольшой, но отборной на редкость по красоте и значению коллекции» даже второстепенные живописцы имелись «в столь ярких и замечательных образцах, что часто кажутся нам совершенно новыми и незнакомыми доселе мастерами» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 33; Н. Н. Врангель. Собрание И. С. Остроухова в Москве.— «Аполлон», 1911, № 10, стр. 9). Особенностью собрания Остроухова являлось то, что «в нем было больше этюдов, чем картин», так как Остроухов предпочитал именно их иметь в своей коллекции (А. П. Ланговой. История моего собрания картин и знакомства с художниками.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). В коллекции Остроухова хорошо были представлены Левитан и Врубель. Еще полнее и разностороннее в этом собрании, по свидетельству того же Врангеля, были Репин и Серов. «Сравнивая их,— писал этот критик,— видишь вполне отчетливо, как теряет простоватый и некультурный, наивный и всегда прозаичный Репин рядом с таким изысканно умным, вечно искавшим и всегда совершенствовавшимся Серовым, видишь, как несправедлива судьба, наградившая всеми лаврами одного и отнявшая у нас другого. И опять вспоминается грустная участь русских художников: Федотов, Левитан, Врубель и Серов...» (Аполлон», 1911, № 10, стр. 12). Энергичная творческая натура Остроухова достаточно полно проявилась в характере его коллекции. Недаром известный художественный критик П. П. Муратов отмечал, что собрание Остроухова «индивидуально и биографично» (П. П. Муратов. Об Остроухове.— «Среди коллекционеров», 1921, № 4, стр. 1).

Около 1902 г. Остроухов перестал собирать произведения современных мастеров и переключился на коллекционирование древнерусских икон. Это было в такое время, когда, по словам Н. М. Щекотова, «наши даже крупные музеи, точно стыдясь икон, хранили их небрежно в худших углах своих зал». Остроухов «первый собирал их не как курьезы или образцы, чтобы дать понятие о культурном состоянии до Петровской Руси, а как свидетельства высоких художественных достижений, как проявления творческого начала в древнем русском художнике» (Н. М. Щекотов. Один из «посвященных».—

Там же, стр. 7; см. также П. П. Муратов. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914).

Увлечение иконописью переросло в интерес ко всему древнерусскому искусству. Остроухов принял самое активное участие в работе различных комиссий по реставрации памятников: Архангельского, Благовещенского и Успенского соборов в Московском Кремле, собора Василия Блаженного, Новодевичьего монастыря, Троицкого собора в Троице-Сергиевой лавре, Суздальского храма.

Вместе с художественным критиком С. С. Голоушевым Остроухов является автором роскошного издания И. Н. Кнебеля — «Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых», выходившего отдельными выпусками с 1901 по 1909 г. Общая редакция этого издания, целью которого было «дать в действительно художественных воспроизведениях шедевры Третьяковской галереи, то есть шедевры русской живописи, и построить на этих образцах историю нашей живописи», осуществлялась Остроуховым (Эн. Третьяковская галерея.— «Новости дня», 1902, 28 февраля, № 6723). Остроухов редактировал также (наряду с Д. И. Тихомировым и П. А. Столповским) сочинения Н. В. Гоголя, изданные в 1909 г. Московской городской управой. Им написан ряд статей по вопросам искусства, опубликованных в различных художественных журналах и прессе.

Кроме перечисленных увлечений и занятий, много времени у Остроухова, по его собственному признанию в автобиографической записке, взяло самообразование: он хорошо разбирался в музыке и сам играл на пианино, владел французским, немецким и отчасти английским и итальянским языками. По словам современников, это был человек «большой и многогранной культуры» (П. П. Муратов. Об Остроухове.— «Среди коллекционеров», 1921, № 4, стр. 1). До последних лет жизни Остроухов донес удивительную широту интересов. В 20-х гг., познакомившись с первыми произведениями Л. М. Леонова, тогда еще молодого, начинающего писателя, он тепло отнесся к нему и с радостью приветствовал появление нового крупного дарования в русской литературе.

Характеристика Остроухова была бы далеко не полной, если не сказать о его успешной общественной деятельности: он являлся гласным Московской думы; членом совета Третьяковской галереи, а потом ее попечителем; попечителем Арнольдо-Третьяковского приюта для глухонемых. По свидетельству А. М. Эфроса, «Старая Москва звала его просто Ильей Семеновичем, без фамилии, словно никакой фамилии у него не было. Это особая, исконная российская честь, означавшая, что другого человека, с таким именем-отчеством не существует, а этого, единственного, должен знать всякий» (А. Эфрос. Профили. М., 1930, стр. 67).

О том, какое большое место занимал Остроухов в художественной жизни России в 900-х гг., сохранились многочисленные свидетельства современников. Художник А. Я. Головин говорил, например, в этой связи, что имя Остроухова «должно быть особо выделено» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 223). Даже те люди, которых возмущали слабости и недостатки Остроухова, все же подчеркивали его крупное значение в истории русского искусства. Вот как о нем писал С. А. Щербатов: «Человек крутого нрава, крайне властный и переменчивый, быстро вскипавший и отходчивый, невоспитанный и капризный, раздражительный, русский «самодур», на которого «накатывало» то одно, то

иное настроение, Остроухов мог быть столь же грубым и неприятным, нетерпимым, резким в суждениях и оценках, сколь внезапно ласковым, добрым, почти сердечным, внимательным, участливым. Он мог дружить с человеком и внезапно от него отвернуться в силу ущемленного самолюбия, либо просто непонятного каприза <...> К нему нужно было приспособиться, понять его, оценить в нем культурные интересы, живые и искренние на некультурном общем фоне. Тогда все отрицательное в нем отходило на задний план; грубость, самодурство прощались, и на первом плане оставалось самое главное, самое важное в Остроухове — страсть к искусству и увлечение собираемыми музейными по качеству иконами. Это стало его главной страстью, ничего другого не покупалось, разве иногда только какое-нибудь редкое издание или книга, которой пополнялась его хорошая библиотека. Картины его больше не интересовали, хотя ранее он собирал их, да и почти ничего другого для него не существовало, в силу этого словно юношеского, почти маниакального, пламенного увлечения, все поглотившего. Конечно, он ценил при этом как человек с огромным самолюбием и внешнюю сторону: любил доминировать в Москве как авторитетный, тонкий знаток, передовой меценат в области тогда еще новой и потому возбуждавший общий интерес и любопытство не только у всех русских, но и у иностранцев, посещающих Остроуховский музей, как некую достопримечательность. Он любил покровительственно наставлять, открывать глаза непонимающим, просвещать, любил он и лесть <...> Таков был Остроухов, бывший мелким служащим при торговом доме Боткиных, женившийся на богатой, некрасивой, но симпатичной и добродушнейшей Надежде Петровне Боткиной, на благо русскому искусству тративший крупное состояние, сам далеко не бездарный художник-пейзажист <...> умелый и чуткий, но бросивший личное искусство, будучи одержим благородной, безудержной страстью коллекционера» (С. А. Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 207—209). В 1911 г. в период ожесточенных нападок гласных Московской думы и печати на совет Третьяковской галереи, во главе которого стоял Остроухов, сотрудник «Вечерней газеты», беседовавший с Репиным, писал: «Много и тепло Илья Ефимович говорил об И. С. Остроухове, который как художник и чуткий тонкий критик и знаток искусства еще так мало оценен москвичами» (И. Е. Репин в Москве.— «Вечерняя газета», 1911, 18 декабря, № 116). Другой современник, Грабарь, заявлял, в свою очередь: «Лучшего попечителя Третьяковской галереи, чем И. С. Остроухов, и представить себе нельзя» (Новый попечитель Третьяковской галереи.— «Утро России», 1913, 4 апреля, № 78). И много лет спустя он же писал: «Илья Семенович Остроухов был бесспорно одним из крупнейших деятелей в области русского искусства на рубеже минувшего и настоящего столетия, игравшим в его судьбах огромную роль на протяжении нескольких десятилетий» (Грабарь. Автомонография, стр. 234). В 1921 г., когда исполнилось сорокалетие художественно-коллекционерской деятельности Остроухова, в молодой Советской России вышел посвященный ему журнал «Среди коллекционеров» (№ 4), в котором И. Э. Грабарь, П. П. Муратов, А. М. Эфрос и М. М. Хусид с признательностью отмечали заслуги Остроухова перед отечественным искусством.

Этот «сухой и седой Остроухов» (как о нем выразился Андрей Белый в книге «Начало века». М.— Л., 1933, стр. 97) в трудные годы становления рабоче-крестьянской власти

проявил себя как представитель той части старой русской интеллигенции, которая своим трудом и знаниями оказала неоценимую поддержку молодому советскому государству. Ю. А. Самарин, сын серовской «Девочки с персиками», вспоминает в этой связи следующее: «Положение авторитетнейшего эксперта по вопросам искусства он часто использовал в целях патриотических <...> На моих глазах разыгрался такой эпизод. Остроухову принесли старую картину в запыленной раме, на которой была изображена крестьянская девушка. Принесшие говорили, что картина принадлежала к коллекциям какого-то разорившегося князя, уехавшего в эмиграцию. Заинтересовавшись сразу вещью, художник попросил оставить ее ему на рассмотрение до завтра. А когда посетители ушли, он воскликнул: «Да это же Венецианов, чудесный Венецианов. И такая вещь могла бы уплыть за границу!» Тут же он позвонил по телефону в музейный отдел Наркомпроса и заявил в очень решительном тоне: «Передайте кому следует, что Остроухов сказал, что этой вещи место только в Третьяковской галерее и нигде больше, так и скажите!» И с ним, конечно, посчитались. Современники должны быть признательны, что благодаря вмешательству этого старика в наших музеях сохранились многие ценности» (Ю. Самарин. Созвездие талантов.— «Искусство», 1961, № 4, стр. 62).

В 1918 г., зная о предстоящей национализации своего собрания, Остроухов тем не менее продолжал его пополнять, проявив этим, как отмечала Коллегия по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса, свое полное бескорыстие. На заседании этой Коллегии 25 декабря 1918 г., когда обсуждалось постановление Совета Народных Комиссаров об объявлении собрания Остроухова собственностью государства, члены Коллегии подчеркнули, что «И. С. Остроухов имеет громадные заслуги в деле изучения древнерусской иконописи. Все работающие в этой области являются его учениками. В лице И. С. Остроухова Россия имеет совершенно исключительного собирателя, проявившего глубокие знания, громадную энергию и посвятившего этому делу всю свою жизнь. Кроме того, И. С. Остроухов является крупным художником, произведения которого имеются в нескольких галереях <...> Он является авторитетнейшим экспертом в области живописи и <...> никто не может быть лучшим хранителем этого собрания, чем он сам» (цитируем по очерку Ю. Русакова «Илья Семенович Остроухов. 1858—1929». М., 1954, стр. 31). Так возник в Москве в качестве филиала Третьяковской галереи Музей иконописи и живописи имени И. С. Остроухова, директором которого он был до конца своих дней. После его смерти музей перестал существовать, а экспонаты были переданы в ГТГ.

Замечательные слова об Остроухове сказал А. М. Эфрос: «Остроухов скоро станет лишь устным преданием. Но именно потому, что не большая, а меньшая часть его будет в истории выдавать себя за него всего — возникает желание наступить этой истории на ногу и попросить ее запомнить, что наш Остроухов несравненно красочнее, полнее и капризнее своим живым своеобразием, чем тот человек холста и краски, какого она будет предъявлять потомству» (А. Эфрос. Профили. М., 1930, стр. 57, 58).

В обширной переписке Серова его письма к Остроухову занимают самое значительное место не только по количеству, но и по диапазону затрагиваемых в них вопросов. Первое упоминание об Остроухове, «Семеныче», как его любовно называли в кругу близких, встречается еще в письме девятнадцатилетнего Серова к Е. Г. Мамонтовой

(в 1884 г.). С тех пор имя Остроухова до конца жизни Серова не сходит со страниц серовской переписки.

Возникновение дружбы Остроухова и Серова было обусловлено их страстным влечением к живописи, общностью художнических интересов и вкусов; их очень сблизили сердечнейшие отношения с Мамонтовыми, сыгравшие огромную роль в жизни как одного, так и другого. Да и выставлять свои произведения перед широкой публикой они стали почти в одни и те же годы. Когда Остроухов решил впервые показать одну свою картину на выставке, Серов в письме к нему не может скрыть тревоги за товарища: «Что картина? Принята? Нравится ли? Отчего ты не напишешь. Мы должны ждать от тебя письма, а не ты от нас» (Серов. Переписка, стр. 214.— Это письмо, имеющее пометку «вторник», ошибочно дано в указанном издании среди писем 1889 г.; письмо поддается точной датировке — 25 февраля 1886 г.). Позже, в декабре 1888 г., Серов в свою очередь решился принять участие в конкурсе Московского общества любителей художеств, и Остроухов, к этому времени занявший видное место в ряду московских художников и ставший на короткую ногу с большинством из них, не преминул оказать своему другу посильную помощь: он расставил его произведения, «разумеется,— как сообщал Остроухов Серову 7 декабря 1888 г.,— самым любовным образом» (не издано; отдел рукописей ГТГ). По себе зная свойственное таким периодам гнетущее настроение, Остроухов старался успокоить Серова, заблаговременно информируя его о несомненном успехе на конкурсе; аккуратно пересылал в Петербург находившемуся там Серову отзывы московских газет и т. п. Недаром Серов, по природе скупой на слова, не в силах был удержаться и писал Остроухову 19 декабря 1888 г.: «Ты оказываешься единственным порядочным человеком из моих московских друзей приятелей. Твоя заботливость в отношении меня, аккуратность — меня положительно трогают» (Серов. Переписка, стр. 200). В письме к Е. Г. Мамонтовой от 24 декабря 1888 г. Серов, сообщая о своих успехах на пути общественного признания, опять подчеркивает дружескую поддержку, оказанную ему Остроуховым: «Вот Семеныч — единственный — просто не ожидал такой с его стороны обо мне заботливости» (не издано; ЦГАЛИ).

Остроухов, этот человек, которого многие современники считали неспособным на бескорыстное чувство, сообщая Серову о покупке П. М. Третьяковым его картины «Девушка, освещенная солнцем», писал 22 декабря 1888 г.: «...твое имя в Третьяковской галерее. Я этому так рад, что страсть» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Дружба Остроухова и Серова напоминает отношения, которые складываются в хорошей семье между очень любящими друг друга старшим братом и младшим.

Как почти одновременно они выступили на художественном поприще, так, став оба в 1899 г. членами совета Третьяковской галереи, вышли вместе на арену общественной деятельности. Многохлопотливые и беспокойные обязанности члена совета галереи еще более укрепили общность их интересов в области изобразительного искусства, и современники, касаясь их деятельности в галерее, просто говорили — «лагерь Остроухова— Серова» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 535—537; т. 2 настоящего изд., стр. 490).

Заняло бы много места простое перечисление совместных дел Остроухова и Серова, в которых они выступали как единомышленники. И вместе с тем как только один из них оказывался в угрожающем положении, другой развивал кипучую активность с тем,

чтобы вызволить из беды товарища и помочь ему. Так было, например, во время серьезной болезни Серова в конце 1903 г. Тогда встревоженный Остроухов дневал и ночевал у постели больного друга (см. т. 1 настоящего изд., письма 26—30, стр. 263—265; т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320). В 1910 г., когда Серова привлекли к суду за оскорбление пристава, Остроухов, имевший большие связи среди крупных московских чиновников, приложил все усилия, чтобы дело это не кончилось для его друга бедой: говорил с московским полицмейстером, нашел адвоката, выигравшего процесс, и вообще всячески ободрял Серова, обеспокоенного перспективой тюремного заключения (см. т. 1 настоящего изд., письма 44, 45, стр. 270).

Мнение Остроухова о Серове как художнике и человеке достаточно полно высказано им в издании «Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых» (вып. 37—38, стр. 153), вышедшем под его редакцией: «...Серов одна из крупнейших величин русского молодого искусства и притом человек, умеющий твердо и смело стоять за него не только в своих произведениях, но и в самой жизни. Неспособный идти ни на какой компромисс, Серов сумел завоевать себе завидное, независимое положение и среди художников, и в московском Училище живописи, в котором состоял руководителем натурного класса. Разорвав с передвижниками, он отказался от компромисса с ними и тогда, когда «обновленная» Академия предложила ему занять место одного ушедшего профессора».

Отношение Серова к Остроухову, которого он, по словам Г. Л. Гиршман, «очень любил», наиболее наглядно проявилось в истории, связанной с выборами в 1905 г. попечителя Третьяковской галереи. В результате интриг гласных Московской думы Остроухов в это время оказался отстраненным от Третьяковской галереи. По инициативе Серова была составлена петиция художников, в которой, в частности, выражалось пожелание иметь попечителем галереи И. С. Остроухова «как человека истинно преданного интересам галереи и по пониманию искусства, как прошлого, так и настоящего, способного вести дело приобретения галереей по надлежащему пути истории русской живописи» (не издано; ЦГАЛИ). Под этой петицией Серов собрал подписи выдающихся представителей русского изобразительного искусства — Бенуа, А. и В. Васнецовых, Врубеля, Грабаря, К. Коровина, Поленова, Репина, Чистякова и других. Благодаря этому интриги гласных Думы были парализованы, и Остроухов стал во главе галереи. В 1902 г. Серов в превосходном портрете запечатлел черты Остроухова (портрет ныне в ГТГ).

Смерть Серова была большим ударом для Остроухова. И все же он нашел силы, чтобы взять на себя все хлопоты по похоронам друга, материально обеспечить семью Серова и почтить его память, пополнив Третьяковскую галерею шестнадцатью произведениями Серова. Сердечным признанием и благодарностью полны слова О. Ф. Серовой к Остроухову, сказанные в то тяжелое для нее время: «Мне очень, очень совестно, что тревожу Вас, но я Вам так во многом доверяю, что не хочется к другому обращаться» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Публикуемые ниже материалы из бумаг Остроухова и из его переписки распадаются на три раздела. Первый составляют неизданные воспоминания Остроухова «Посеще-

ние Вены и путешествие по Италии в 1887 году» (отдел рукописей ГТГ), второй — фрагмент из воспоминаний Остроухова о Врубеле (Врубель, стр. 261, 262); третий раздел «Серов в письмах И. С. Остроухова» составляют собранные нами сообщения о Серове в письмах Остроухова с 1882 по 1911 г. к разным лицам, за исключением А. Н. Бенуа и С. П. Дягилева, письма к которым приводятся в соответствующих разделах (отделы рукописей ГРМ и ГТГ, ЦГАЛИ, отдел письменных источников ГИМ). Малозначительные упоминания о Серове сюда не включены. В Приложении приводится беседа Остроухова с сотрудником газеты «Русское слово» (1911, 23 ноября, № 269).

1. Посещение Вены и путешествие по Италии в 1887 году

Помню, на Рождестве 1886 года разболтались мы как-то с Серовым в нашей мастерской об Италии и потянуло нас туда так, что порешили ехать. Серов еще не знал Италии. Подбили Мишу и Юру Мамонтовых: вчетвером и веселей и дешевле. Миша был нашим товарищем по мастерской, а Юра тоже немного пописывал.

Наметили ехать в конце апреля или в начале мая; стали копить деньги и готовиться[1].

Готовленье это состояло, главным образом, в том, что мы стали читать книги по истории Италии и ее искусству, а я — заносить в особую тетрадь разные заметки и выдержки из читаемого, составлять нужного нам своего рода Бедекер: в городах, где мы наметили останавливаться, я отмечал то, на что надо обратить особое внимание, на какие мозаики и статуи, кто автор того или иного памятника, время создания его и пр. и пр. Наша тетрадь в черном клеенчатом переплете скоро и плотно исписана была заметками на разных языках, по-русски, немецки, французски, по-итальянски, смотря по тому, из какой книги брался материал.

Наступило время ехать, и с книжкою заметок в кармане и накопленными деньгами (у кого 450, у кого 500 рублей) мы в самом веселом настроении духа тронулись в путь. Было очень хорошо. За старшего был я.

Приехали в Вену часу в пятом вечера, остановились в «Гранд-отеле», пообедали и пошли по городу. С удовольствием почувствовали себя на европейской мостовой, среди блестящих магазинов и живой толпы. Завернули за угол и по Kärtnerstrasse дошли до св. Стефана. Здесь первое неожиданно глубокое впечатление. Перед нами темнился титан другого, давно ушедшего мира, строгий, величавый молчаливый призрак... Мы долго не могли оторваться, медлили обходить его, застаиваясь то перед одним куском, то перед другим. И совсем уже не видели ни ярких шикарных кафе тут же рядом, ни шумной толпы вокруг: старый собор очаровал нас и затянул в свой век... Решили непременно написать его, хотя из-за этого приходилось оставаться в Вене на день-другой дольше, чем было предположено. Но как писать? Откуда нам взять его? На площади людно. Сама площадь тесна, а хотелось написать бóльшую часть собора. А что если написать из какого-нибудь окна окружающих площадь домов? Глаз

мой упал на зеркальные окна бельэтажа наискось от собора, поперек которых были наклеены большие плакаты: «Zu Vermieten» — «сдается внаймы». Сейчас же к портье. Скоро сговорились. На радостях я сунул ему порядочный Trinkgeld*. Он остался очень доволен.

— Так буду ждать вас завтра к двум дня.

На другой день, побывав в музее, где наслаждались Тицианом, старым Брейгелем, Сусанной Тинторетто, Веласкесом, после завтрака мы отправились писать св. Стефана.

Портье встретил очень любезно, предлагал даже кофе и пиво. Мы уселись у окон и стали рисовать собор. Рисунок требовался детальный, и решено было дня два рисовать, а на третий закончить красками. Вещи, мольберты, ящики с красками мы оставили тут же на большом столе, который стоял посреди пустого магазина.

В воскресенье радуемся, что вот «напишем» собор. Являемся к подъезду магазина, но у портье вид совсем иной, глядит букою и даже злобно.

— Откройте же, пожалуйста.

— Сегодня нельзя работать.

— Wegen was denn?**

— Wegen Sontag***.

— Но мы ведь завтра утром уезжаем. У нас уже билеты взяты.

— Все равно нельзя.

— Но тогда позвольте наши вещи.

— Не могу. Не могу даже и впустить вас в магазин... Наделали мне бед. Места могу из-за вас лишиться...

— Что такое? Ничего не понимаем!

— А вот придет Herr Intendant (управляющий), с ним и говорите. Подождите малость тут.

Подходит высокий господин с желтым лицом, с черными крашеными усами и баками, одет элегантно. Вид совсем недружелюбный. Шляпы не снимает.

— Вот они эти самые господа,— указывает на нас портье.

Управляющий прямо:

— Вы работали наверху?

— Мы.

— Пожалуйте за мною... Это ваши вещи?

— Наши.

— По какому праву вы здесь работали без моего разрешения?

— Мы имели позволение портье.

Тут точно изо всех щелей появилось шесть — восемь каких-то прекрасно одетых людей и окружили нас.

---

* Чаевые *(нем.)*.

** Из-за чего? *(нем.)*.

*** Из-за воскресенья *(нем.)*.

— Кто вы такие?— спрашивают.
— Русские путешественники.
— Что же вы здесь делали?
— Рисовали святого Стефана.
— С какою целью?
— Хотели иметь этюды на память о соборе.
— А паспорта у вас есть?
— Есть.
— Покажите.
— Но позвольте, к чему это?
— Мы из полиции и должны вас арестовать...

Серов вспылил.

— Это безобразие. Надо обратиться к Лобанову-Ростовскому (наш посол тогда)[2].

Кто-то стал тоже протестовать. Я остановил их:

— Господа, кто у нас старший? Прошу: держите себя тихо. Отдадимся на волю судьбы. Ведь это же недоразумение.

Прекрасно одетые господа просят нас следовать за ними. У подъезда блестящее парное ландо. Полицейские наши очень любезны, сажают меня на первое место, а рядом агент. На передней скамеечке оба Мамонтовы, с кучером на козлах второй агент. Серов и приятель Мамонтовых, Рагозин, русский студент Венского университета, в тот день бывший с нами, пошли пешком, с ними остальные агенты. Дорогою агенты лебезят:

— Не волнуйтесь, господа. Все это ерунда. Все выяснится, и вас сейчас же отпустят... Обратите внимание на эту даму. Каковы женщины у нас в Вене! Такой грации нет нигде в мире...

Остановились перед огромным домом на Schottenring'е с надписью: «Polizeidirektion»*.

Повели нас рабов божиих по лестнице. Идти было высоко. Агенты весело болтают. Наконец мы очутились в длиннейшем коридоре: направо дверь, налево дверь, направо дверь, налево дверь, и так до конца коридора. Остановились у окна, а агенты кольцом вокруг. Я стал волноваться и попросил стакан воды, но агенты, раньше внимательные и любезные, вдруг перестали меня понимать.

Я говорил по-немецки свободно, и все время дорогою мы отлично понимали друг друга.

Повторяю просьбу. Нет, не разумеют, и наконец уже дают мне понять, что здесь разговаривать нельзя.

Проходит какой-то толстый чин в засаленном мундире, подбадривает:

— Ах, молодые люди, да вы не волнуйтесь! Ну какие же вы преступники! Я старый волк — меня не проведешь!

---

* Полицейское управление (*нем.*).

Позвали скоро к директору. Большая комната. За столом облезлый старый господин, перед ним управляющий дома с площади св. Стефана и еще несколько человек.

Моих товарищей удалили, а меня любезно просят сесть в кресло. Начался допрос.

— Это ваш паспорт?

— Да, мой.

— А вы кто такой?

— Художник.

— Но какой же вы художник, когда по паспорту вы потомственный почетный гражданин?

Я объяснил, что почетный гражданин — звание, которое в России не мешает заниматься чем угодно.

— Может быть вы не художник, а дилетант?

— Нет. Мои вещи бывали на выставках и приобретались в общественные галереи.

— Чем можете вы это доказать?

Я вспомнил, что у меня в бумажнике был случайно оставшийся там билет Московского общества любителей художеств на звание члена-художника.

— Вот у меня есть такой билет, но он напечатан по-русски.

— Ничего, пожалуйте его сюда.

Я подал, а облезлый господин передал билет другому господину. Тот тут же перевел.

— Да, это для меня доказательство, пожалуй, но — зачем собственно писали вы св. Стефана?

— Это мировой художественный памятник. Я хотел написать его себе на память...

Вызвали студента Мамонтова.

— Это ваш паспорт?

— Да.

— Вы занимаетесь живописью?

— Да.

— Но как же вы, студент, а путешествуете в мае месяце?

— У нас вакации.

— Но ведь вакации в сентябре.

— Нет. У нас они с мая по сентябрь.

Не помню, кого вызвали дальше, кажется, Мишу Мамонтова. Слышу спрашивают о цели нашего путешествия. Но тут я вмешался, тем более, что Миша не свободно говорил по-немецки.

— Позвольте дать на этот вопрос ответ мне.

Вынимаю мою клеенчатую книжку с заметками и подаю.

Облезлый господин читает: «Stefan's Dom — построен тогда-то, тем-то. То-то в соборе настоящее, то-то — нет...» Перевертывает страницу: «Бельведер—то-то, то-то в Академии». Далее: «Венеция», с детальнейшими указаниями чуть не на каждый мало-мальский интересный камень...

Просматривал книжку старичок долго и внимательно, и вдруг все изменилось. Директор встал и обратился к нам с речью:

— Молодые люди, которые так серьезно, скажу — так вдумчиво, так научно относятся к своему путешествию, достойны глубочайшего уважения, и мне остается, объявив вас свободными, принести глубокое мое извинение за беспокойство, причиненное вам из-за этого негодяя (указав рукою на управляющего), мне приходится извиниться перед вами за венскую полицию... Многоуважаемые молодые господа, в Вене есть многое, совершенно недоступное осмотру иностранцев, но, если бы вы пожелали, я готов постараться для вас и открыть вам все закрытые двери как частных, так и дворцовых художественных сокровищниц. Я вижу, чем вы интересуетесь. С своей же стороны обращаюсь к вам с покорнейшей просьбою: посмотрите на случившееся, как на небольшую забавную авантюру во время путешествия и забудьте ее. Не делайте, пожалуйста, никаких шагов по этому поводу в вашем посольстве, а просто простите нас за все происшедшее...

Мы поблагодарили за предложение и поспешили ретироваться, довольные, что все обошлось благополучно. Серов, впрочем, был недоволен. По его мнению, я держал себя с директором слишком просто и недостаточно гордо.

Едва мы вышли на подъезд, как нас догоняют агенты:

— Пожалуйста. Вас ждет ландо. Оно в вашем полном распоряжении.

Мы, конечно, отказались.

Настроение наше было испорчено, и вечером, когда мы сидели в Бургтеатре[3], где Зонненталь[4] играл Гамлета, все время та же мысль: а не сидит ли какой-нибудь агент рядом? Ведь кругом такие нарядные! С таким же настроением мы и выехали на следующее утро из Вены в Венецию.

Вошли в роскошный вагон с огромными стеклами, а сами все поглядываем: не наблюдает ли кто за нами. Однако, когда пошли чудные виды Земмеринга, и настроение стало меняться; а тут еще веселые спутники венцы, и я рассказал им, что с нами произошло. Те как с места сорвались.

— Ах, проклятые! Только марают нас перед иностранцами!

Я спрашиваю: что же могло быть причиною нашего ареста? Неужели политические подозрения? Но ведь св. Стефана ежедневно фотографируют со всех сторон.

Спутники наши задумались.

— Нет. Тут что-нибудь другое.

И высказали догадку. Не то на Stefaneplatz'e, не то на соседней Graben как-то был обворован ювелирный магазин. Иностранные воры,

поляки ли, англичане, забрались в пустое помещение бельэтажа, продырявили пол, обокрали нижний магазин <...>

До самой итальянской границы мы все еще нет-нет, да и оглянемся и только после Pontafel'я почувствовали, наконец, себя легко и свободно.

Удивительны все въезды в Италию, и самый трогательный (для меня по крайней мере) это въезд через Понтебба.

Как-то сразу попадаешь из дисциплинированной жизни, порядка, чистоты, довольства и даже мишуры богатства в итальянскую сутолоку, нищету и грязцу.

Не успеешь высунуться из вагонной двери, как тебя окружают растрепанные факкины* и тянут во все стороны с криком и отчаянной жестикуляцией, не то вталкивают, не то вносят в таможню; там все быстро перерывают и придираются, и клянчат, клянчат... Отделываешься подачками направо, налево. Нашумят, накричат, втиснут в вагон, звучное «Partenza»** и вы в Италии... Сразу тишина, бедные, бедные каменные коричневато-серые домики у скал, с черными отверстиями вместо окон, словно необитаемые, но все, все так красиво! И комбинация этой бедности и грусти с красотой и какой-то лаской удивительно трогательна. Далекий колокол благовеста Ave Maria усугубляет впечатление. Красивейшая и ласковая, бедная и грустная, Ave Maria! Мы в твоей стране. Покойный Левитан чудесно выразил это настроение в своей «Бордигере»[5].

Мы, конечно, не отрывали глаз от темнеющего Тибра, но скоро в горах уже смерклось. Тогда заговорили...

...В первый раз я был в Венеции год назад, и она встретила нас неожиданно дурно: в городе была холера, которая хотя и шла на убыль, но все же еще держалась случаях в тридцати в день. Весь город был продушен карболкой, погода была свежая, сырая, приезжих никаких, гостиницы стояли почти пустые. Редкие черные гондолы с закрытыми будками чудились плывущими по каналам гробами. Я боялся что-либо есть и питался черным кофе.

Только страстное желание видеть хотя бы самое главное удержало меня на день-другой в городе, к которому я стремился с шестилетнего возраста, когда впервые увидал на стене гостиной моей крестной вид Венеции. Этими воспоминаниями я поделился с товарищами, да, кстати, высказал предположение, что холера, возможно, неокончательно стихла в лагунах, хотя официально ее считают прекратившеюся и что во избежание возможных неприятностей отнюдь не надо пить в Венеции сырую воду, есть плоды и всякие там «frutti di mare»***.

Серов первый вспыхнул:

---

* грузчик, носильщик (от итал. *fachino*).

** отправление *(итал.)*.

*** плоды моря *(итал.)*.

— Ты можешь мнительничать сколько хочешь, а я воду пить стану сырую и устрицы буду есть.

Вся остальная компания к нему присоединилась.

— Опять забываете, что я за старшего?

— Какое старшинство? Убирайся ты со своим старшинством![6]

Вспыхнул целый бунт.

Я разозлился самым глупым образом, вышел из купе и, засев в одиночестве в верхнюю будку кондуктора, грызу кулак, злюсь... и сильно начинаю скучать.

Наконец, появляется внизу фигура Серова.

— Ну, полно, Семеныч! Слезай. Ну что ты!

— Убирайся! Путешествуйте как знаете, обжирайтесь, беситесь. Мне нет дела до вас!

— Ну полно, перестань... Прости пожалуйста!.. Eccelenza*, скоро ведь Венеция...

Наконец, как-то помирились.

Поезд уже вышел из гор. Широкая равнина потянулась справа и слева. Вот Удине, Конельяно на фоне темно-зеленоватого неба с одинокой яркой звездочкой.

Опять звон далекого колокола... и вдруг южная черная звездная ночь. Местре, длинный мост через лагуну. Вода слева и справа, сильно пахнет морем.

Крытый дебаркадер Венеции. Карболкою не пахнет. Теплынь. Ах, как приятно! Забираем вещи, выходим, о ступени схода плещет вода... Черные гондолы!

— Ecco la gòndola! Gòndola, signori, gòndola!**

Садимся. Тихо и покойно скользим по широкому каналу. Palazza Vandramin, Pesaro, сказка Ca d'Oro. У Риальто свернули в узенький жуткий канальчик с мерцающим фонариком на дальнем конце.

— А oè!***

Встречная гондола. И опять — хо...**** Гостиница Hôtel Luna мне еще незнакомая (рекомендовали в Москве Поленовы)[7]. Взяли две комнаты. Спустились вниз в столовую. Пусто. Только в углу какой-то долговязый господин кончает ужин. Батюшки, знакомый — синьор Рота, наш знаменитый московский баритон.

Он тоже очень похвалил отель. Поужинали, Рота пошел скоро спать, а мы, конечно, неудержно побежали к св. Марку, тут же рядом, только шмыгнуть под арку Прокураций. И долго-долго блуждаем по Piazza и Piazzetta, любуемся в полутьме Марком, лоджеттой, porta della Carta...

---

* Ваше превосходительство *(итал.)*.

** Вот гондола! Гондола, синьоры, гондола! *(итал.)*.

*** Эй! *(итал.)*.

**** Так в оригинале. — *Ред.*

Сильно устали и пришли спать, но — боже! — что за номера! Сырость отчаянная. Все мы были неприведредливы, но белье было буквально насквозь мокрое, и мы не знали, как лечь в эти болота-постели. Мы всю ночь полуспали, утром пошли искать другую гостиницу.

У Даниеля, к сожалению, подходящих номеров не нашли.

Пошли дальше по Riva и тут облюбовали простенький Hôtel Sandwirtt (позднее, «Аврора»). Хозяин гостиницы был очень симпатичный старичок-тиролец, Herr Sandwirtt, он очень нам понравился, и мы сразу подружились. Он отвел нам прекрасные комнаты в бельэтаже с балконом на Riva (с этого балкона Серов написал свой превосходный этюд Венеции, который в моем собрании)[8].

Очень довольные, что устроились, отправились, конечно, прямо к св. Марку.

Вернувшись домой к завтраку, Серов остался себе верен и потребовал устриц. Помня вчерашнюю неприятность в дороге, я молчал. На счастье, сам хозяин подошел и заявил, что сегодня у него устриц, к сожалению, нет.

За обедом повторилось то же. Устриц у Sandwirtt опять и в привозе не было. На следующий день и за завтраком и за обедом было то же. Серов и Мамонтовы заявили, что это безобразие и что завтра же пойдут завтракать в ресторан, где можно получить устриц.

— Ну, пойдем в ресторан Al-Vapore на Мерчерии. Кондратьев мне рекомендовал этот ресторан.

Действительно, очень мило. Садик. В укромном уголке нам накрыли стол, и Серов заказал устриц.

Я не протестовал — успокоился, не видя никакой холеры: солнце такое яркое, толпа такая веселая, карболкою не пахнет, и когда слуга как-то странно, прикрывая блюдо боком фрака, принес устриц и поставил перед нами, то даже и я съел их две или три. Остальное, конечно, было скушано спутниками. Серов не преминул поиздеваться.

— Эх ты! Трусишка! Что же не ешь? Прекрасные устрицы и ничего от них не будет!

Наступило время идти обедать. Направились домой, и вдруг кто-то из товарищей, не доходя площади св. Марка, как-то побледнел и говорит, что чувствует себя скверно.

— Резь в животе.

Другой признается в том же. Наконец, что-то неладно и со мной.

С трудом и в великом беспокойстве достигаем гостиницы.

У входа на обычном месте сидит милый старичок Зандвирт. Мы говорим, что чувствуем себя нехорошо, так и так, мол.

— Где вы завтракали?

— В Al-Vapore.

— Хороший ресторан. А не ели ли вы устриц или frutti di mare?

— Да.

— Боже мой! Да разве можно! Как вам их дали?! Ведь холера еще совсем не кончилась, и устрицы у нас запрещены синдиком. Недавно у меня умер австрийский офицер; тоже отравился устрицами. Не подумайте, что я хочу содрать с вас что лишнее, но я сейчас пришлю вам в комнату бутылку коньяку, выпейте возможно больше, лягте в постель и укройтесь потеплее.

Конечно, ввиду всех ужасов, принялись за коньяк. Кому стало лучше, кому еще хуже. Послали за доктором и дня два провалялись в постелях[9].

Этим маленьким приключением были исчерпаны неприятности нашего путешествия. В дальнейшем мы продолжали странствовать уже гладко, весело, дай бог всякому. Что за откровения ждали нас в Венеции!

2. Из «Воспоминаний о М. А. Врубеле»

Врубель позвал меня вместе с моими товарищами по Совету Третьяковской галереи А. П. Боткиной[10] и В. А. Серовым взглянуть на оконченного им «Демона». Жил тогда Врубель на Лубянском проезде во дворе дома... Приехали, и Врубель показывает картину. Это было то полотно, которое теперь в Третьяковской галерее, но с того дня оно было сильно переписано, а главное, изменилось, и многие краски совершенно пропали. Вещь была очень интересная, хотя с большими НО. На одно из этих НО чисто по-товарищески указывал Врубелю Серов. Это был крайне неправильный рисунок правой руки Демона. Врубель, сильно побледнев, прямо закричал на Серова не своим голосом:

— Ты ничего не смыслишь в рисунке, а суешься мне указывать![11]

И пошел сыпать ругательствами. Дамы: Боткина, и жена Врубеля[12] сильно смутились. Совершенно спокойно обратился я к Врубелю:

— Что же это ты, Мих<аил> Алекс<андрович>, оставляешь гостей без красного вина? Зовешь к себе, а вина не ставишь.

Врубель моментально успокоился и заговорил обычным тоном:

— Сейчас, сейчас, голубчик, шампанского.

Появилось какое-то вино, но мы уже старались не заговаривать больше о «Демоне» и вскоре с тяжелым чувством на душе ушли. Долго дебатировали мы дорогою вопрос: как быть, приобретать картину или нет, и как уговорить Врубеля убрать самое главное НО, которое рано или

поздно должно разрушить чудное создание. Это НО состояло в том, что Врубель ввел в крылья падшего ангела, в его диадему и пояс, даже в снега горных вершин, легко изменяющиеся бронзовые порошки. Что же, думали мы, приобретем эту вещь, а через несколько недель уже не будем и сами ее узнавать. Между тем вещь приобрести нам всем очень хотелось. И вот мы с Серовым решили ждать более покойного состояния у Врубеля и как-нибудь склонить его на замену бронзовых порошков красками, но покуда мы ждали этого момента, Врубель, со своей стороны, тоже ждал от нас решения, приобретем ли мы его картину для галереи[13] <...>

3. Серов в письмах Остроухова

1. ОСТРОУХОВ — А. И. МАМОНТОВУ

<1882—1883 гг. Петербург>

...Давно уж собирался я с Ильей Ефимовичем <Репиным> побывать у Шишкина[14], но все как-то вместе не удавалось. Шел я сегодня из Академии; проходя мимо дома, где живет он, мне пришла мысль, дай зайду один <...> Вообще принял меня сразу как-то по-питерски радушно, что я с первой минуты очутился в своей тарелке <...>

— Так Вы захотели поступить в Академию? Оборвались? Отлично. Это счастье. Академия знает, как я смотрю на нее, на Вашу Академию. Это вертеп, в котором гибнет все мало-мальски талантливое; где из учеников развивают канцеляристов; где черт знает что делается; откуда все путное уходит, раз почуяв, что это за помойная яма; а сколько гибнет там, сколько гибнет, если бы Вы знали! Отлично, что оборвались, очень, очень рад, я слышал о Вас раньше, по физиономии (!) Вы малый путный, нрав у Вас свежий (!!), веселый (!!!), работайте, работайте, только плюйте и плюйте на Академию.

Это первые его слова.

Я стал говорить за, стал говорить и репинские доводы.

Репин, Репин! Не знаю, чего увлекается он так Академией? Разве по себе он не ругает ее? Ведь не будь у него кружка тех протестантов, которые отказались от золотой медали, и его забила бы она. Удивляюсь ему — сам так ругает ее, а молодежь шлет туда и шлет! Серов вот: какие

надежды подавал, а теперь я уверен, готов голову прозакладывать, засушит его Академия.

— Он лучше работает, Ив<ан> Ив<анович>, если же суше сколько, то без этого нельзя делать школьную работу.

— Не верю теперь я в него. Убьет его Академия. А какие надежды он стал было подавать...

И чем дальше, тем все злобнее и злобнее об Академии[15] <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

2. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

2/3 декабря 1886 г. Москва

...Передо мной этюд Антона с Абрамцевского домика. Сейчас взглянул на него нечаянно и точно увидел всех вас там. Постараюсь завтра этот этюд водворить в мою коллекцию[16]. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

3. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

<17>/29 мая 1887 г. Венеция

Наконец удалось улучить минуту, дорогая Елизавета Григорьевна, чтобы написать Вам несколько строк от себя и компании. Как нам здесь ни хорошо, а мы все же часто вспоминаем Москву и Абрамцево. Все здесь очень хорошо. Хотели мы пробыть в Венеции три дня, а вот доживаем седьмой. Трудно вырваться отсюда. Устроились мы к тому же удивительно счастливо: две больших комнаты окнами на Riva, в десяти шагах от Palazzo Ducal у прекраснейшего и честнейшего старика-тирольца так дешево, как и не гадали. Теперь мы можем хвастаться, что Венецию знаем сколько-нибудь порядочно, потому что довелось посмотреть ее исподволь и всласть, смотреть, сколько хотелось и как хотелось; впрочем, нет: хотелось бы смотреть, смотреть бесцельно, только ради данной минуты еще много и много дней, месяцев, вернуться через год и смотреть еще и еще, обманывать себя, переносясь мысленно к эпохе Фальера и Тицианов. Уезжая еще послезавтра, жалеем уже теперь, что приходится уехать, чтобы не жертвовать Флоренцией. Св. Марка мы осмотрели так подробно, что можем теперь записаться в гиды любого отеля Венеции; ходили по хорам, лазили к бронзовым коням, сегодня видели драгоценнейший образ, вывезенный из св. Софии, крайне интересный кусок

Византии, который выставляется на алтарь только пять раз в году, в самые большие праздники. Из картин увлекаемся больше всего Беллини в церквах (в особенности картиной в S. Zaccaria) и Академии, Carpaccio в Академии, Веронезом в S. Sebastiano (ах, какие вещи!!), Тинтореттом в Академии и в Scuola di San Rocco, Тициановской Assunta и в особенности Pala dei Pesari в Frari, к которой возвращаемся уже не один раз.

Погода здесь все время чудная, не очень жарко и не холодно. Один день только выдался такой отвратительный, что все время сидели дома в самой отчаяннейшей Heimweh* и все вспоминали, как теперь должно быть хорошо в Абрамцеве. На следующий день зато солнце исполнило свою обязанность с отменнейшим усердием, и мы ездили на морские регаты на Лидо, где чу́дно провели полдня на морском берегу, избивая отвратительных крабов и огромнейших медуз. Сегодня первая для нас лунная ночь в Венеции. Завтра — большая Serenata** на Canal Grande, по случаю Espositione artistica***. Слушали «Отелло» и не забудем, должно быть, всю жизнь этого вечера Fenice. Такая прекрасная вещь и так чудно спетая и сыгранная. В особенности трогательно до слез, хорош Отелло — Tamagno[17] и, хотя чуточку суховато, Яго — Maurel.

Положительно нельзя писать — так полна впечатлениями голова и так много хотелось бы сказать. Впечатление этих семи дней улягутся разве только в томы и томы, а не на листы почтовой бумаги. Сколько поэзии в одних этих вечерах на Piazza, где мы заканчиваем наши дни за чашкою кофе перед кафе Quadri, с цветками букетнероли, песнями, оркестром, итальянским шумом и весельем, на фоне Прокураций и св. Марка! Хорошо, очень хорошо здесь... Был, признаться, один день, тот дождливый, скверный, прескверный, но его уже нет, и мы его забыли, а сегодня — серенады, луна, на Пьяцце Danse des heures из «Джиоконды», гондолы с фонариками, как в театрах — чего лучше, так хорошо, хорошо и хорошо. За нами — Тинторетто, Веронезы, св. Марк, Ca d'Oro, Tamagno, а впереди еще Флоренция и, может быть... Ну, это когда еще будет, тогда напишем. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

4. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

6 декабря 1888 г. <Москва>

...В нашем художественном кружке теперь вопросом минуты конкурс, который только что начался. Завтра станем выставлять присланные

* тоска по родине *(нем.)*.
** серенада *(итал.)*.
*** художественная выставка *(итал.)*.

вещи. Должно быть, будет интересно. Серов вчера свез. Верушке, разумеется, дадут премию, и Антон должен будет ей за это прислать в Рим 100 фунтов яблочной пастилы, о чем я похлопочу непременно[18]. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

5. ОСТРОУХОВ — П. М. ТРЕТЬЯКОВУ

22 декабря <18>88 г. Москва

Многоуважаемый Павел Михайлович,

Серов телеграфировал, что согласен на Ваше условие. Выставляю его вещь как Вашу собственность[19]. Выставка совсем готова, но открывается только 25-го.

Преданный Вам И. Остроухов.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

6. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

3 января 1889 г. <Москва>

...Слышали об успехе Антона? За Верушу получил премию. Получила ли она пастилу от него? Портрет сестры, выставленный на выставке, продал Павлу Михайловичу. «Пруд» с выставки же купили Якунчиковы[20]. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

7. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

10 февраля 1889 г. <Москва>

...Слышали, вероятно, от Сережи, что Антон теперь женат уже и живет семейным счастьем; очень интересно будет мне повидать молодых в Питере. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

8. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

8 марта 1889 г. <Петербург>

...Теперь об Антоне. Он нисколько не изменился после женитьбы — такой же, как и был. Его жена мне понравилась. Очень миленькая, ма-

ленькая блондинка с красивыми глазами, простая, очень скромная. Так как она стеснялась говорить много при мне, то мне не удалось выяснить ее духовную физиономию; но, по-видимому, она еще далеко не определилась, еще очень молода, несильна, и потому влияния на мужа быть не может. Он еще не чувствует, кажется, обязательств нового положения своего, я еще не заметил в нем озабоченности и хотел бы найти больше положительного и твердого: впрочем, ведь они оба еще в вине lune de miel* и толчков жизни еще не повстречали. Оба очень тепло и радостно меня встретили, угощали после театров чаем в своей комнате, Антон был видимо счастлив играть роль гостеприимного семьянина. В конце концов мне они оба очень понравились. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

9. ОСТРОУХОВ — Н. П. ОСТРОУХОВОЙ[21]

9 февраля 1896 г. Петербург

...Позавтракал у «Пивато» с Серовым <...> Мы живем с Серовым очень ладно, комнаты у нас хорошие, и гостиница очень тихая, так что если бог приведет приехать нам с тобой в Петербург вместе, то теперь мы остановимся здесь. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

10. ОСТРОУХОВ — Н. П. ОСТРОУХОВОЙ

25 февраля 1897 г. Петербург

...Доехали мы с Серовым превосходно <...> Мы остановились вместе с Серовым в «Бельвю», где нас поместили очень хорошо. К сожалению, Серов на днях переезжает к Репину, и я боюсь, что останусь один, но постараюсь его уломать. Вчера я провел весь день на выставке, обедал вместе с Серовым у Репина, откуда поехали на общее собрание, где оставались до 2-х часов. Вопрос о приглашении Куинджи замолчали, а мы, правление, не подымали. До сих пор все идет, слава богу, мирно. Но Киселев и Маковский страшно злы — и показывают мне вид. Ярошенко, Шишкин и все наши — все на моей стороне — все очень хороши и участливы, Репин горой стоит за то же[22]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

---

* медовый месяц (*франц.*).

11. ОСТРОУХОВ — Н. П. ОСТРОУХОВОЙ

26 февраля 1897 г. Петербург

...Мы продолжаем жить с Серовым в одном номере, и сейчас он тоже пишет письмо Ольге Федоровне.

Вчера с утра до четырех — я провел все время на выставке, завтракал с Ярошенкой и Серовым у Pivato; в четыре с Репиными и Кузнецовыми[23] поехали смотреть очень интересную акварельную выставку немецких и английских художников в Соляном Городке, откуда поехали к Репину обедать. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

12. ОСТРОУХОВ — Н. П. ОСТРОУХОВОЙ

28 февраля 1897 г. Петербург

...Обедал после того у Бенуа, от которого поехал к Репину, где нашел большую компанию и, между прочими, Савву Ивановича <Мамонтова>, Прахова и Серова. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

13. ОСТРОУХОВ — П. И. ЩУКИНУ[24]

13 ноября 1898 г. <Москва>

...Разрешите, пожалуйста, мне и моему приятелю, Сергею Павловичу Дягилеву, осмотреть Ваше собрание в эту субботу в 11½ часов утра. Быть может, к нам примкнет, если освободится, Вал. Ал. Серов. Дягилеву крайне интересно познакомиться с Вашим музеем и для целей редактируемого им журнала «Мир искусства»[25]. <...>

Не издано; отдел письменных источников ГИМ.

14. ОСТРОУХОВ — П. И. ЩУКИНУ

13 ноября 1898 г. <Москва>

...Благодарю за приглашение к завтраку и за разрешение осмотреть Ваше собрание. Дягилев, Серов и я будем у Вас завтра, в субботу, в 11½ часов. <...>

Не издано; отдел письменных источников ГИМ.

15. ОСТРОУХОВ — И. Е. РЕПИНУ

8 июня 1899 г. Москва

Совет избран Серов, Цветков[26].

Черновик телеграммы «для передачи Серову». Не издано; отдел рукописей ГТГ.

16. ОСТРОУХОВ — И. И. ТОЛСТОМУ[27]

26 ноября <18>99 г. Москва

...На днях, завтра-послезавтра отправляю Васнецовского «Гамаюна» и удивительный chef d'oeuvre Серова, только что оконченный большой блестящий портрет С. М. Боткиной[28]. <...>

Черновик письма. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

17. ОСТРОУХОВ — И. И. ТОЛСТОМУ

27 января <1>900 г. Москва

...Инцидент с Серовым улажен в том смысле, что портрет Боткиной на выставке Дягилева *не будет*. Хотя Серов и заявил мне депешей, что он не даст зато портрета и в Париж — я даю этому внимание только постольку, поскольку пострадают наши личные с ним старые дружеские отношения. Портрет же на выставку *должен идти* по желанию и согласию собственников — единственных хозяев, властных давать или не давать. Да Серов и сам согласился раньше на посылку в Париж (с тем я ему передал заказ этого портрета), и теперь его нежелание является формой наказания *меня* за то, в сущности, что я не желал изменить данному мною честному слову. Ну, а я наказаний не признаю, когда знаю себя правым. И Серов не может не знать это.

С Серовым я принял все меры, чтобы уладить дело миролюбиво — потому что давно связан с ним самой тесной дружбой и я уверен, что в конце концов он поймет, кто был прав[29]. <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

18. ОСТРОУХОВ — И. И. ТОЛСТОМУ

19 февраля 1900 г. Петербург

Многоуважаемый
граф Иван Иванович,

Не рассердитесь на меня, если сегодня вечером на полчаса опять приду к Вам вместе с Серовым? Он согласен на третейский суд Ваш. Мы придем, если позволите, в 8 вечера и уйдем в $8^1/_2$.

Искренно преданный

И. Остроухов

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

19. ОСТРОУХОВ — И. И. ТОЛСТОМУ

4 марта 1900 г. Москва

Многоуважаемый граф Иван Иванович,

Исполняя Ваше желание, передаю Вам согласие собственника на выставку Серовского портрета С. М. Боткиной, по возвращении его с Парижской выставки, на выставке в Петербурге. Надеюсь, что этим досадный инцидент будет всесторонне и окончательно предан забвению[30].

Я слышал, что Серов вышел из «Передвижников»[31] и с ним группа молодых людей, хотя еще не вышедших, собирается купно с С. П. Дягилевым устроить новое общество выставок вместе с частью молодежи «весенней» и иных выставок.

Мне называли Пастернака, Левитана, Бакста, Пурвита[32], Бенуа, Рущица[33], Сомова[34], Коровина, Малютина[35] и др.

Явление знаменательное, и как передвижникам, так и молодежи следовало бы крайне внимательно и разумно осмотреться. Нельзя так не дорожить прошлым и хорошим старым делом. Нельзя старикам не делать уступок; а другим нельзя безучастно капризничать, ничего не добиваясь, не внося обоснованных проектов реформ, не проявляя ни в чем деятельности в «хозяйственной» так сказать жизни Товарищества и быть терпимыми только к самим себе. Старики-передвижники виноваты в первую голову; поголовный же эгоизм молодежи разрушит их новое Товарищество, не дав им устойчивости на товарищеской основе. На Дягилевском цементе компания не продержится.

Ужасно, ужасно все это грустно!

Будьте здоровы. Желаю Вам всего лучшего. Искренно уважающий Вас и глубоко преданный.

И. Остроухов

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

20. ОСТРОУХОВ — А. П. РЯБУШКИНУ[36]

24 января 1901 г. <Москва>

...Совет наш приобрел, с согласия Вашего, выраженного в телеграмме на имя члена Совета В. А. Серова, картину Вашу «В церкви», находящуюся на выставке «Мир искусства» за одну тысячу рублей[37]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

21. ОСТРОУХОВ — А. В. АГАЕВУ[38]

14 мая 1901 г. Москва

Милостивый государь Александр Васильевич.

Уплатите за мой счет предъявителю сего письма г-ну Валентину Александровичу Серову сто семьдесят пять руб. (175 р.), каковую сумму переведите на мой счет в главный магазин в Москве.

Ваш И. Остроухов.

На днях Вам от проф. Репина принесут маленький ящик с картиной. Застрахуйте его в 500 р. и перешлите мне в Москву[39].

Не издано; ЦГАЛИ.

22. ОСТРОУХОВ — С. П. ДЯГИЛЕВУ

27 мая 1902 г. Москва

...Серову и Александре Павловне Боткиной старик не нравится; даму же они хвалят... и высказываются за ее приобретение. Хотя Серов и не особенно <...> Если можно, устройте нам эту даму Бакунину, рожд. Бартеневу[40]. <...>

Черновик письма. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

23. ОСТРОУХОВ — Ф. В. ДОРЛИАКУ[41]

<1902 г. Москва>

...Теперь Вы пишете, чтобы я похлопотал о немедленной доставке в Петербург к 15—20 мая в Академию нескольких произведений

«irréprochables»* гг. Коровина, Пастернака, Серова, Левитана и Врубеля. Несмотря на очевидную невозможность удовлетворить Ваше желание, тем не менее я опросил двух из названных художников, не имеют ли они что-либо, по их мнению, достойного Люксембургского музея и получил ответ отрицательный: от г-на Серова, что у него сейчас безусловно нет ничего готового, и он не может сказать, когда у него явится какое-нибудь произведение для Галереи, так как он занят в настоящее время портретами и на будущее имеет несколько заказов на таковые; г-н Пастернак сказал, что у него имеется начатая вещь (гр. Толстой в семье), но она далеко не окончена[42]. <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

24. ОСТРОУХОВ — Н. П. ОСТРОУХОВОЙ

17 февраля <1>903 г. Петербург

...Вчерашний день весь был занят всевозможными делами. Вот тебе краткое описание <...> В 10 часов — Академическая выставка с Александрой Павловной <Боткиной> и Серовым. Тоже ничего выдающегося[43], и мы ничего не купили <...> В 4 часа было собрание «36-ти» и «Мира искусства» в Малом Ярославце. Решили — выставки «Мира искусства» прекращаются, все члены их входят в наше товарищество «36-ти». Это важное событие в художественной жизни совершилось так мирно и покойно, как лучше и желать нельзя <...> Обедаю сегодня у Толстых, куда приглашены Серов, Дягилев и еще кое-кто из их компании. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

25. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

28 апреля 1903 г. Москва

...Вам уступить свое место в Совете не придется: Вы избраны семьей П<авла> М<ихайловича Третьякова> пожизненно и лишать Вас Ваших прав никто не может. Если меня забаллотируют, Вам и Серову отнюдь не следует покидать Совет, кто бы на мое место ни был избран. Там видно будет[44]. <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

---

* безупречных *(франц.)*.

26. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

<Начало ноября 1903 г. Москва>

...О Серове буду, вероятно, писать с курьерским из его квартиры[45]. Покамест скажу лишь, что положение все то же. Лечебница, рекомендованная мною, очень понравилась Ольге Федоровне <Серовой>, а по ее и моим рассказам, и Серову. Сегодня доктора вероятно решат переезд. Все-таки какая-то маленькая капля надежды на хороший исход у меня есть, несмотря на настроение Серова. Он признается, что смерть для него не страшна больше, <он> много передумал за это время о ценности жизни и страхе смерти и совсем не боится умереть... Ах, что за тяжелые минуты провожу я в его комнате и какого труда мне стоит faire bonne mine!* <...>

Черновик письма. — Не издано; отдел рукописей ГТГ.

27. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

21 ноября 1903 г. Москва

...Спасибо большое за милое письмо. Серов чувствует себя много лучше. На завтра решен его переезд в лечебницу Чегодаева. Я совсем истрепался за сегодняшний день. Так утомительно трудно устраивать дела с больными, окруженными женщинами и друзьями. (Пастернак, например, с пеной у рта орет о приглашении какой-то знаменитости из Бреславля, кажется Микулича; другой, Коровин, кричит, что у Серова, он ручается, брюшной тиф; третий — апендицит, ну черт знает, что такое!). Тут еще Вал<ентина> Сем<еновна Серова> вынудила меня послать письмо <фамилия неразборчива>, написанное при ней, ею прочтенное и ею отправленное: воображаю его изумление! Что это за д-р Стюарт? <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

28. ОСТРОУХОВ — Е. Г. МАМОНТОВОЙ

28 ноября <1>903 г. Москва

...Тороплюсь ответить на ваше письмо. Пока могу только порадовать. Операцию, очень сложную и тяжелую (час 25 мин.) больной перенес

---

* Буквально — делать хорошее лицо *(франц.)*; здесь — казаться обычным, скрывать тревогу.

блестяще. Перед операцией был совершенно спокоен и самым храбрым образом смотрел в лицо смерти. Сделал все распоряжения на случай печального исхода.

После операции мучился болями в оперированных местах, но температура сразу спала: в первый по операции день — 37,1 утром и вечером, во второй — 36,8 утром и вечером, сегодня — 36,3 утром. Самочувствие недурное. Сон хороший, хотя с перерывами. Надежда на выздоровление растет с каждой минутой. Доктора сияют от радости, хотя и сдерживают себя.

Вчера, когда Серов узнал температуру, то сперва не поверил, но когда убедился, что его не обманывают, задрожал всем телом, крепко сжал руку Ольги Федоровны и заплакал от радости.

Сию секунду делают мучительнейшую перевязку (первую), результаты которой узнаю только в 5 часов.

Ему сделали два разреза: один сзади, в левой стороне спины, около, кажется, 12 ребра, вынули часть ребра; другой спереди, от мечевидного отростка грудной кости до пупка. До самого гнойника дойти не могли (он глубоко под диафрагмой), но дренажем обеспечили выход гноя наружу, когда гнойник вскроется, так что ни одна капля гноя не попадет в полость брюшины и не вызовет перитонита.

Вообще, как все это ни грустно, и не мучительно, слава богу и слава богу! Мы здесь с ног сбились все, не спим ночей и перестали понимать днем самые простые вещи.

Теперь Серов около нас, в Трубниковском, в лечебнице д-ра Чегодаева, так что когда приедете в Москву, заезжайте, пожалуйста, сперва к нам, и вас я или жена проводим к больному. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

29. ОСТРОУХОВ — Н. И. ГУЧКОВУ[46]

4 декабря 1903 г. <Москва>

...Он <Серов> хорош. Пошлите ему также, это его порадует[47]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

30. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

<Начало декабря 1903 г. Москва>

...Серову сегодня опять очень хорошо. Т° — 36,8. Спал хорошо. Была испарина. Аппетит хорош. Я у него не успел быть утром, и это сведение

сообщено Чегодаевым. Относительно Серова я настолько успокоился, что вчера, отправив Вам письмо, с удовольствием музы<цировал> почти два часа...

Черновик письма. — Не издано: отдел рукописей ГТГ.

31. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

24 марта <1>904 г. <Москва>

...Вчера весь вечер просидели у нас Серов, Досекин, кое-кто еще, и я не успел послать Вам письмо курьерским.

Совет вчерашний прошел без особых инцидентов. Протест Ваш и Серова подвергся, конечно, нападкам Цветкова и Вишнякова[48], но князь Голицын заявил, что разделяет Ваши доводы и склонился на Вашу сторону. Таким образом, ненавистные ярлыки будут убраны! Gratuliere!* Протест против Голяшкинских покупок князь обещал полностью внести в протокол. Кроме того, Серов также просил занести в журнал, что покупки из Голяшкинского собрания произведены неправильно по положению, требующему для этих целей состава Совета из председателя и трех членов. Тоже обещали записать...

Одним словом, все прошло по нашему[49].

Пожертвованного Левицкого приняли. Я его не видал еще и очень боюсь, подлинный ли? Поеду взглянуть. Когда Совет кончился и князь уехал, Ц<ветков> и В<ишняков> подошли к Серову и самым дружеским образом стали ему льстить и вдруг объявили, что они, в сущности, друзья и единомышленники и с Вами и с Серовым, что им отлично известно, что все скандальные протесты дело рук господина Остроухова, что не будь его, ничего бы этого не было, все шло бы прекрасно, покойно в мире и согласии. Серов, разумеется, отрицал, но, по-моему, слишком мягко, следовало жестко выругаться... Хороши политики? Они оба Вас и Серова любят, Вы оба, в сущности, с ними согласны, они с Вами всегда будут рука в руку, так как хорошо знают, что во всех этих скандальных историях ни Вы, ни Серов ни причем. Gratuliere nochmals**! С новыми друзьями.

Васнецовские витрины Серову понравились[50].

Жалобная комиссия назначена на 5 апреля[51].

Черновик письма. — Не издано: отдел рукописей ГТГ.

---

* Поздравляю *(нем.)*.

** Поздравляю еще раз *(нем.)*.

32. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

5 апреля <1904 г. Москва>

...Серов уехал вместе с Ольгой Федоровной вчера на Вену, откуда кажется прямо на Рим, где он еще не бывал. (Кстати, разбираясь в своих бумагах перед отъездом, он нашел и передал мне карточку свою с пометками цен Голяшкинских картин, записанных им при осмотре собрания — там цена Васнецовской лавочки обозначена в 2 500 руб.) <...>

Черновик письма. — Не издано: отдел рукописей ГТГ.

33. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

27 апреля <1904 г. Москва>

...Дягилев еще здесь и до устали хлопочет над собранием портретов. Часто обедает у нас или вернее сидит за столом, лишенный аппетита, с высунутым языком от усталости. Молодчина, любуюсь его энергией![52] <...> От Серова есть письмо из Неаполя. В восторге. Уговариваю его не торопиться с возвращением[53]. <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

34. ОСТРОУХОВ — С. С. БОТКИНУ

1 мая <1904 г. Москва>

...На прошлой же неделе был неожиданный Совет, на который приехала А<лександра> П<авловна Боткина>. Следствием этого заседания была поездка в субботу в мастерскую Верещагина. Поехали мы втроем: А. П. Серов и я. Погода очень благоприятствовала, и мы после M-me Верещагиной[54] поехали осмотреть соседнее историческое Коломенское, где никто из нас не был. Все остались этой поездкой очень довольны. <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

35. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

6 января 1905 г. Москва

Дорогая Александра Павловна, сегодня получил первые вести с петербургской выставки «Союза». Успех большой. Много интересных ве-

щей. В особенности Малявин, Грабарь, Серов, Врубель, Сомов и отчасти Бенуа. Серов беспомощно бегает по залам, прося подождать продавать ту или другую вещь, так как ручается, что в январе будет новый Совет галереи, которая купит их. В результате — превосходных баб Малявина (все говорят, что они выше «венецианских») покупает Щербатов, гидируемый Рерихом, за 10 000 р., он же приобретает его рисунки, платя по 500 р. вместо объявленной цены 200 р., чудную (говорят, и верю) жемчужную раковину Врубеля за 2 000 вместо объявленной 1 000, Грабарей, Сомовых и tutti quanti*. Объявляет во всеуслышание, что решил составлять коллекцию современного русского искусства с целью принести ее в дар городу Москве. <...>

О. А. Живова. Ф. А. Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество. М., 1967, стр. 231, 232.

36. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

<Конец января 1905 г. Москва>

...Положил шар и уехал через полчаса. В Трубниковском уже ждали нетерпеливые друзья: Щукин, Серов и др. <...> Спустя полчаса приехали приятели гласные с печальной вестью: 52 белых, 71 черных. <...> Что будет теперь, не знаю еще. Разумеется, каждую новость, каждый изгиб, движение по этому насущному вопросу буду сообщать вам <...> Употреблю все старание, чтобы войти в галерею или попечителем, или членом Совета[55].

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

37. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

2 февраля 1905 г. Москва

...Сегодня vernissage «Союза». Мне очень нравится Мусатов «Сумерки», Грабаря nature morte, Малявина «Девушки» и Серова «Шаляпин». Много невиденных, много очень интересных вещей Марии Васильевны Якунчиковой. <...>

О. А. Живова. Ф. А. Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество. М., 1967, стр. 232.

---

* всех прочих *(лат.)*.

38. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

18 февраля 1906 г. Москва

<Телеграмма>

Гиршман Петербурге. Мы Серовым выезжаем завтра. Найдите возможность задержать истинно выдающееся до нашего приезда. Спросите теперь же цену Малявина для сведения[56].

О. А. Живова. Ф. А. Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество. М., 1967, стр. 122.

39. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

13 апреля <1>906 г. <Москва>

...Выставка акварелистов очень маленькая, и вещи на ней все маленькие, все наброски, намеки, кое-что талантливо, другое ординарно. Мне одним словом эта новорожденная выставка не совсем понравилась. Серов и другие очень настаивали на приобретении для галереи «Весны» Б. Мусатова (которая и Вам так нравилась неоконченная: барышни ловят бабочек). Но цена ей теперь passez-moi* 1500 руб.! Мы сказали так: «Призраки» и «Весна» 3000 руб. Это самое большое, что можно дать. Дальше я не могу идти[57].

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

40. ОСТРОУХОВ — В. В. МАТЭ

8 января <1>908 г. Москва

...Какого чудесного «Петра» сработал Серов — просто чудо! Мы его приобрели в галерею. Вообще в этом году страсть чего не накупили! <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

41. ОСТРОУХОВ — Н. П. ОСТРОУХОВОЙ

14 марта 1909 г. Петербург

... Вчера после обеда поехал на «Зигфрида» один, Серову страшно хотелось тоже, как и Александре Павловне <Боткиной>, но билет был один <...> Вечером после театра поболтали с Александрой Павловной,

* простите меня *(франц.)*.

Сергеем Сергеевичем <Боткиным> и Серовым и в два часа легли спать. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

42. ОСТРОУХОВ — С. К. МАКОВСКОМУ

10 ноября 1910 г. Москва

...Мне писал и Серов и гр. Дм. Ив. Толстой[58], которого я просил посмотреть вещь Тархова (Tendresse maternelle*)[59]. Я просил бы Вас или задержать картину в Петербурге до моего приезда (я должен выехать к Вам 20-го ноября вечером) или лучше, пользуясь Вашим любезным предложением, выслать картину в галерею, застраховав ее в 1000 р. (эту цену назначил нам Тархов) и характеризовав ее. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

43. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

6 января <1>911 г. <Москва>

...Серов, Карзинкин[60] и Третьяков[61], набравшись отчаянной храбрости, без меня купили одну церковную внутренность, Петровичева[62], «Ярмарку» Юона и ночной пейзаж Коровина. Оставив до меня замечательную, выдающуюся скульптуру из дерева Коненкова (мужичок-полевичок)[63]. Но теперь, когда вышел и она приобретена нами <...> «Союз» торжествует. И публика валом валит, и чуть не вся выставка распродана, и завтра новый вернисаж (!) с новой огромной картиной Малявина и вещами Головина. Петербургские «мирискусники» имеют по отзывам лиц всех партий прямо плохой успех. Серов — старые портреты, Сомов — старые перепевы фейерверков, радуг, Бенуа — слабо, остальные — графики и мелочь...

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

44 .ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

30 января 1911 г. Москва

...После церкви я поехал на выставку «Московск<ого> товарищества» (*того самого*), где меня ждал уже Карзинкин (остальные в бегах). Представьте: приобрели для галереи *Сарьяна*![64] Воображаю,

* Материнская нежность (*франц.*); картина более известна под названием «Материнство», или «Мать».

какую теперь победу там ликуют, когда дошли до того, что под эскизом купленной нами у автора картины Богаевского вывесили огромный плакат: «эскиз картины, приобретенный в Третьяковскую галерею!» <...> Серовское дело назначено в Окружном суде на 10 февраля. Дело-то, оказывается, нешуточное — того гляди на четыре месяца в тюрьму. Я принял с своей стороны все меры и, надо надеяться, С<еров> отвертится совсем или пустяками[65]. Увлекаюсь босоножками M-me Рабенек. Это гораздо интереснее Дункан, изящнее и поэтичнее. <...>

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

45. ОСТРОУХОВ — А. П. БОТКИНОЙ

16 февраля 1911 г. <Москва>

...Про Серова не помню писал или нет. Так, может быть повторяясь, извещаю, что его присудили к 5 руб. штрафа (вместо 4 месяцев тюрьмы). Попов сказал блестящую речь[66].

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

46. ОСТРОУХОВ — Д. И. ТОЛСТОМУ

22 ноября 1911 г. Москва

<Телеграмма>

Ужасная весть час назад скончался Серов. Известите Бенуа и друзей — Остроухов[67].

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

47. ОСТРОУХОВ — Д. И. ТОЛСТОМУ

24 ноября 1911 г. Москва

...Я только что с похорон и еще не пришел в себя <...> Потеря ужасна. И для меня лично как-то особенно: мы расстались перед сном грядущим,— я встал живым, он — перешел на тот свет. Он был ближайший друг мой <...>

Вся наличность мастерской Серова исключительно в моем распоряжении. И я же его душеприказчик. Портрет отца я просил для галереи у него, он отказывал неоднократно, говоря что после его смерти могу приобретать, но он и мне говорил, не уступить ли его музею Вашему,

так как отец был петербуржцем и т. д.— Теперь я склоняюсь уступить его музею Александра III, но об условиях мы будем иметь время говорить с Вами. Во всяком случае в этом деле музей Александра III будет у меня безусловно на одной плоскости с нашей галереей, и мы с Вами сговоримся. Все это нужно сделать сообща, пусть Нерадовский поможет, приедет, когда нужно будет, сюда. До решений галереи и музея я ни одной черточки Серова никому не уступлю. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

48. ОСТРОУХОВ — С. Т. МОРОЗОВУ[68]

<Конец ноября 1911 г. Москва>

...Прежде всего сердечное спасибо за Ваше доброе намерение. Вы правы: семья совершенно без копейки. Но вот, что мы устроили или, вернее, надеемся устроить. Семья Серова не должна быть нищей и ее надо обеспечить, поскольку есть возможность. И это дело исключительно самых близких к семье людей. Потому на другой же день кончины я переговорил с ближайшими друзьями, и мы выработали следующий образ действий. Чтобы не выносить нужды на площадь, мы решили собрать между собой капитал в 25—30 тысяч. Нас пятеро. Сейчас собрано около 20 тыс. (по 5 тыс. вносят Мария Федоровна Якунчикова, Иван Абрамович Морозов[69] и А. А. Карзинкин. Одна из близких к покойному знакомых <М. К. Морозова> еще не определила суммы, но полагает, что она внесет не менее 5000, я — 3000). Сообщаю эти имена только Вам, так как Вы самостоятельно примкнули к нашему кружку. Сумму, какую Вы желаете внести, прикажите передать мне, как уполномоченному покойного вдовой устройством их дел <...> Кроме этих денег трое из названных лиц (М. Ф. Якунчикова, А. А. Карзинкин и я) приняли на себя все расходы по похоронам и пр.

С помощью божьей и добрых, сердечных людей, к которым я всегда причислял и Вас, дорогой Сергей Тимофеевич, я вполне надеюсь, что семья нашего дорогого друга и лучшего русского художника будет вполне обеспечена[70].

Черновик письма.— Не издано; отдел рукописей ГТГ.

49. ОСТРОУХОВ — В. П. ЛОБОЙКОВУ

25 ноября 1911 г. Москва

...переношу я тяжелейшее горе. <...>

Не издано; ЦГИАЛ СССР.

50. ОСТРОУХОВ — Д. И. ТОЛСТОМУ

13 декабря 1911 г. Москва

...Я официально не душеприказчик (по завещанию я лишь свидетель, душеприказчик в завещании не указан вовсе, но покойный при жизни просил жену свою считать меня, а мне быть — его душеприказчиком) <...>

Нашлась (прислали из Парижа) дивная группа Серова (гипс) «Европа на быке». Я думаю отлить ее из бронзы в 3—4 экземплярах, из которых один оставлю себе. Дивная танагретика! <...>

Не издано; ЦГИАЛ СССР.

51. ОСТРОУХОВ — В. П. ЛОБОЙКОВУ

13 декабря 1911 г. Москва

...Венков всех было невероятное количество — свыше 70-ти! На похоронах была вся Москва. Церковь не вместила, огромный двор не мог вместить всех собравшихся, и толпа запрудила улицу. Страшно трогательно и торжественно проводила Москва нашего дорогого Серова! <...>

Не издано; ЦГИАЛ СССР.

52. ОСТРОУХОВ — Д. И. ТОЛСТОМУ

21 декабря 1911 г. Москва

...Меня бог наградил за мою добродетель: вчера из финляндского именья Серовых доставили несколько рисунков и неоконченных картин. Среди последних оказалась «Навзикая» красоты удивительной (очень законченный эскиз tempera), небольшой по размерам (раза в три меньше Вашего), напоминающий Ваш, но при последних лучах солнца (на час приблизительно позднее Вашего). Я, по правде сказать, очень жалел, что, по бедности, уступил Вам Вашу теперь «Навзикаю». Но перед этой прямо не устоял и взял в галерею — разоряться, так разоряться напоследок! Я так был бы рад показать ее Вам!

Среди же рисунков, очень немногочисленных и не первосортных (Серовской мерки, конечно), объявился прелестный набросок Рубинштейн, который я немедля включил в свою папку на место уступленного Вам. (О, как я завидую музею, имеющему эту дивную поэму!) <...>

Какая дрянная заметка в «Речи» об обеспечении семьи Серова! Послал опровержение, как ни люблю это делать. Надеюсь, напечатают[71]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

53. ОСТРОУХОВ — Д. И. ТОЛСТОМУ

29 декабря 1911 г. Москва

...Буду ждать с нетерпением результатов Ваших споров с начальством и от души желаю победы; если же придется уступить — выходите, конечно, и не несите дальше большой ответственности[72].

Если Иду, прелестную, очаровательную Иду, да еще в зимнюю-то стужу, удалят из Музея — я надеюсь, ее с любовью пригреет Третьяковская галерея[73]. И я сделаю это так, что не будет ни сучка, ни задоринки. Группа друзей приобретет ее за уплаченную Вами цену и принесет в дар нашему собранию. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Последний вечер Серова

— Он <Серов> был у меня,— рассказывает И<лья> С<еменович>,— в понедельник, от 10-ти до половины первого вечера.

Сидели я, моя жена, Серов и хранитель Третьяковской галереи Черногубов[74]. Мы много говорили о делах Третьяковской галереи, где Серов был в течение 12-ти лет членом Совета. Серов был очень весел, в духе, что называется, в ударе. Говорили много о музыке — о Никише, о Вагнере, о постановке «Снегурочки», рассматривали разные рисунки. Серов много острил. В половине первого мы расстались. Ничто не предрешало неожиданного конца.

Через каких-нибудь восемь часов его не стало.

КОММЕНТАРИИ

[1] Деньги на намеченное путешествие Серов получил за работу над плафоном «Феб лучезарный», который он делал для богатых тульских помещиков Селезневых. Стоимость работы художника была определена в 1000 рублей, а затратил на нее Серов свыше пяти месяцев. Ныне произведение хранится в Тульском областном художественном музее.

[2] Алексей Борисович Лобанов-Ростовский, князь (1824—1896), занимал ряд крупных дипломатических постов, в том числе посла в Вене в 1882—1895 гг., министр иностранных дел (с 1895 г.). Был известен также как коллекционер портретов, монет, книг, автографов и других материалов по истории России, преимущественно XVIII века. Его перу принадлежит ряд исторических рассказов, заметок и двухтомный труд «Русская родословная книга» (изд. 2-е, СПб., 1895).

[3] Бургтеатр — старейший австрийский театр, основанный в 1776 г. По-видимому, Серов, Остроухов и Мамонтовы были в новом здании Бургтеатра, строительство которого было окончательно завершено год спустя — в 1888 г.

[4] Адольф Зонненталь (1834—1908) — выдающийся актер, режиссер и директор Бургтеатра до 1887 г. Во время гастролей в России в 1900 г. театральные рецензенты говорили, что он «подобно нашему великому М. С. Щепкину <...> первый «рискнул» навязать своим соотечественникам идею о том, что «театр — зеркало жизни» (Петр Кичеев. Первая гастроль Зонненталя.— «Русское слово», 1900, 2 ноября, № 304).

[5] Картина «Бордигера» («Близ Бордигеры. На севере Италии») написана И. И. Левитаном в 1890 г. Это упоминание о картине 1890 г. «покойного Левитана» (ум. в 1900 г.) и встречающаяся ниже, через абзац, фраза — «В первый раз я был в Венеции год назад», то есть рассказ ведется в 1888 г.— создают кажущееся противоречие в повествовании. Оно устраняется, если допустить, что воспоминания о посещении Вены и о пребывании в Венеции написаны в разное время.

[6] «Старшинство» Остроухова выразилось также в том, что друзья выбрали его казначеем и передали ему все свои деньги. Остроухов, человек предельной аккуратности, вел во время путешествия скрупулезные подсчеты расходов. Несколько дорожных блокнотов Остроухова, в которых сделаны его финансовые записи, сохранились; они довольно любопытны. В основном они отражают тревогу Остроухова о том, чтобы до конца путешествия был сохранен один и тот же размер ежедневных расходов — 50 франков. Все записи озаглавлены «Счет капитала с личными». «Личные» — это деньги, находившиеся в индивидуальном пользовании участников путешествия. В подсчетах, которые Остроухов делал в день выезда из Вены, указывается, что всего было «1740 фр. капитала у всех с личными, кроме 135 р., отложенных в бумажнике <на обратный путь>. В этом капитале 520 фр. личных денег». Далее в той же записи Остроухов

уточняет, что на общие расходы имеется 1220 фр., которые приходятся на «24 дня, остающихся в путешествии» (не издано; ЦГАЛИ). В другой записи, сделанной 1 июня, «в вечер первого дня во Флоренции», подсчеты производятся уже из расчета 15-дневного путешествия. (Это позволяет установить, что из Вены друзья выехали 21 мая.) Из записи этого дня видно, что общий капитал, имевшийся на руках Остроухова, позволял тратить лишь 42 франка в день. По-видимому, Остроухов обратил внимание своих товарищей на неудовлетворительный итог, так как следующая запись говорит об их взносах в общую кассу: «16 фр.— И<лья> С<еменович Остроухов>; 35 фр.— Миша <Мамонтов>; 50 фр.— Антон <Серов>; 18 фр.— Юра <Мамонтов>. Итого 119 фр.» (не издано; там же). Этого, как следует из дальнейших расчетов, оказалось вполне достаточно, чтобы был соблюден «максимум дневной траты» — 50 фр.

[7] В. Д. и Н. В. Поленовы останавливались в этом отеле во время их пребывания в Венеции в сентябре 1872 г. и в ноябре 1883 г. По словам Поленова от 12 сентября 1872 г., это была «гостиница второго сорта на берегу узкого зеленого канальчика близ площади св. Марка. Потолки расписаны фресками, удивительно красивы гирлянды, особенно колоритна столовая» (Поленовы, стр. 81). Как можно судить по письмам Поленовых 1883 г., друзья повторяли их маршрут.

Следует отметить: одновременно с Остроуховым и его спутниками в Венеции находился Репин, которого привело туда желание увидеть Международную художественную выставку (письмо к Стасову от 1(13) июня 1887 г. — Репин. Переписка со Стасовым. Т. 2, стр. 107). Встречались ли они там — сведений нет.

[8] Этюд маслом «Riva degli Schiavoni <набережная Скьявони> в Венеции» (ныне в ГТГ).

[9] Об этих днях пребывания в Венеции Серов так писал невесте в мае 1887 г.: «Прости, я пишу в несколько опьяненном состоянии. Да, да, да. Мы в Венеции, представь. В Венеции, в которой я никогда не бывал. Хорошо здесь, ох, как хорошо. Вчера были на «Отелло», новая опера Верди: чудная, прекрасная опера. Артисты чудо. Таманьо молодец — совершенство. Прости, я действительно несколько пьян. Видишь ли. Вчера мы поели устриц, а сегодня наш хозяин гостиницы докладывает, что у него был один несчастный случай, один немец съел пять дюжин этих устриц и умер в холере (здесь, ведь, была холера — ты это знаешь). И во избежание холеры мы достали бутылку коньяку (говорят, хорошее средство), по всем признакам холера нас миновала <...> Какая здесь живопись, архитектура, хотя собственно от живописи ждал большего, но все-таки хорошо, очень хорошо. Хотел писать тебе вечерком, но сегодня какой-то дождливый северный день — мы сидим дома (ты знаешь, кто это мы? нас четверо: Остроухов, двое Мамонтовых, славные юноши). Если путешествие будет идти таким же порядком, как до сих пор — то я ничего лучшего не знаю. Холера — она прошла, положительно ее больше нет <...> Вот-с как, написал я свой плафон, надоел он мне до некоторой степени. Деньги за него получил и вот я кучу. Езжу по Италии <...> У меня совершенный дурман в голове, но я уверен, что все, что делалось воображением и рукой художника — все, все делалось почти в пьяном настроении, оттого они и хороши

эти мастера XVI века ренессанса. Легко им жилось, беззаботно. Я хочу таким быть — беззаботным; в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное. Жаль, сегодня погода дрянь, приятно здесь развалиться в гондоле и ездить по каналам и созерцать дворцы дожей» (Серов. Переписка, стр. 112—114).

Хотя в Венеции и в других местах Италии Серов написал мало, но то, что было им создано, по мнению некоторых современников, мастерски передавало суть увиденного (см. т. 1 настоящего изд., стр. 225, и прим. 12, стр. 230).

О большом впечатлении, которое произвело на Серова искусство Италии, он неоднократно упоминал в письмах к близким. 22 мая (3) июня 1887 г. Серов сообщал Е. Г. Мамонтовой: «Какая здесь живопись! Да, есть что посмотреть,— нет, вернее, изучать; посмотреть этого мало.— Я ждал много от Флоренции, но такого богатства не думал найти. Действительно Флоренция — склад произведений живописи и скульптуры» (И. Зильберштейн. В. А. Серов и семья Мамонтовых. Новые материалы.— «Огонек», 1965, № 2, стр 16). Спустя полтора года он так описывал свои впечатления от Италии А. С. Мамонтову, тогда путешествовавшему по этой стране: «Да, позавидовал я тебе. Воображаю, как приятно было пошляться по галереям, храмам, античным и ренессансовым, упиваться скульптурой, остатками римской архитектуры, фресками и т. д. и т. д. <...> Рад за тебя, что ты повидал античные оригиналы твоих школьных гипсов. Это даром не должно пройти; невольно будешь их вспоминать, все их благородство, когда будешь рисовать в фигурном классе. Ты совершенно прав относительно Рафаэля и Микель Анджело; они часто врали, то есть не так часто врали, как утрировали, но перед их истинной мощью это все безделицы. Сам же ты говоришь, что тебя еще никогда пластика так не захватывала, как глядя на этих самых Рафаэлей и Микель Анджело. Про себя могу тебе сказать то же самое. В первый раз в жизни я был совершенно растроган, представь, плакал, со мной это бывает не часто, еще в театрах бывало, но перед живописью или перед скульптурою — никогда. Но тут перед Мадонной Микель Анджело во Флоренции я совершенно расстроился. Да, с этими господами не шути, хотя порой они и бывают манерными» (там же, стр. 16, 17). См. также т. 1 настоящего изд., стр. 254, 255.

Позже Серов бывал в Италии неоднократно и каждый раз восхищался ее произведениями искусства. Вместе с тем он с болью в душе воспринимал те неизбежные изменения в облике городов, которые связывались с их благоустройством (см. т. 1 настоящего изд., стр. 213, и прим. 19, стр. 220).

[10] Александра Павловна Боткина (1867—1959), вторая дочь П. М. Третьякова,— член совета Третьяковской галереи в 1899—1912 гг. На этом посту зарекомендовала себя как человек, «свято чтящий память отца, до глубины души проникнутый его пониманием, его взглядом на дело галереи, человек, так сказать, выросший в галерее» («Московская городская художественная галерея П. и С. Третьяковых». Текст И. С. Остроухова и Сергея Глаголя. Под общей редакцией И. С. Остроухова. Вып. 1. М. Изд. И. Кнебель, стр. VII). В совете Боткина неизменно выступала на стороне Серова и Остроухова (см. т. 2 настоящего изд., стр. 307, 490).

Хотя Боткина и Серов были знакомы с юности, однако дружеские отношения между ними возникли именно во время их совместной деятельности в совете галереи. На склоне жизни Боткина, вспоминая свое знакомство с Серовым, писала: «Тогда и в голову не могло прийти, что со временем мы станем такими друзьями» (А. П. Боткина. Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве. Изд. 2. М., 1960, стр. 216).

После Октябрьской революции Боткина — член ученого совета ГТГ. Как отмечалось в ее некрологе, она «с большим чувством ответственности относилась к возложенным на нее обязанностям» (Памяти А. П. Боткиной.— «Искусство», 1959, № 4, стр. 76). В последние годы жизни Боткина написала книгу «Павел Михайлович Третьяков в жизни и искусстве».

Узами дружбы с Серовым был связан и муж А. П. Боткиной — Сергей Сергеевич Боткин.

[11] Если Серов уважал и ценил Врубеля, считая его высокодаровитым художником, то Врубель, ценя Серова-художника, все же усматривал существенные недостатки в мастерстве своего товарища (см. т. 1 настоящего изд., прим. 7, стр. 229). Суждение Врубеля во время его серьезного психического заболевания, случившегося в дни интенсивной работы над «Поверженным Демоном» в 1902 г., приняло уже гиперболические размеры, и он отказывал Серову даже в каком-либо даровании. Воспоминания Остроухова как раз касаются этого тяжелого периода жизни Врубеля. (Несомненно, что аналогичный эпизод, рассказанный С. А. Щербатовым, имел место в то же время.— См. т. 1 настоящего изд., стр. 666.)

После случая, на котором останавливается Остроухов, Врубель в минуты наступившего улучшения, вероятно, понял правоту замечания Серова о неверном рисунке руки Демона и внес в картину изменения. Об этом свидетельствуют следующие строки письма Серова к Врубелю в то время: «Демон» твой сильно исправился и лично мне нравится». И далее: «Хотя для тебя и безразлично мнение мое, т. е. вернее, критика моя, но все же скажу — ноги не хороши еще» (Врубель, стр. 131). Подобного рода замечание высказал 13 февраля 1902 г. Врубелю и Поленов: «Не знаю, кончена ли сама фигура, но мне не совсем было ясно отношение торса к ногам» (там же, стр. 130). По-видимому, после процитированного письма Серова к Врубелю и разыгралась та тягостная сцена, о которой в одном из своих писем к художнику В. Д. Замирайло упоминает С. П. Яремич: «Врубель написал падшего Демона (на тему отца дьякона — «все пошло прахом»), говорит (Серов) вещь превосходная — надеется приобретет Третьяковская галерея <...>Я слыхал от родственников, что сей художник от чрезмерной работы (по 17 часов в сутки) пришел в невероятно раздраженное состояние — не выносит ни малейших противоречий, Серова стукнул палитрой по голове за замечание, что ноги у Демона нехорошо нарисованы» (не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва). Внял ли снова Врубель совету Серова — неизвестно (см. т. 1 настоящего изд., прим. 13, стр. 278).

[12] Надежда Ивановна Забела-Врубель (1867—1913) — выдающаяся русская певица (сопрано). В 1886 г. поступила в Петербургскую консерваторию и после ее окончания занималась в течение года в Париже, дебютировала в 1891 г. в Киеве, где и выступала

до 1894 г. Затем пела в Тифлисе, в 1895 г. переехала в Москву, где в Частной опере С. И. Мамонтова и началась ее известность. С 1904 по 1912 г. состояла в труппе Мариинского театра в Петербурге. Блестяще исполняла партии в операх Н. А. Римского-Корсакова и была неутомимой пропагандисткой его творчества. Н. А. Римский-Корсаков неоднократно говорил, что Забела — «поистине идеальная исполнительница» женских ролей в его оперных произведениях. Об этом имеются многочисленные записи в дневнике В. В. Ястребцева (Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1, 2. Л., 1960). Иные из этих партий были для нее написаны, например роль Марфы в опере «Царская невеста».

[13] Здесь Остроухов запамятовал: Серов отнюдь не занимал такую выжидательную позицию. В том же письме к Врубелю, в котором он говорил, что у Демона «ноги не хороши еще», он также сообщал, что «свой голос» он «передал Остроухову, то есть он его заявит на Совете» галереи (Врубель, стр. 131). В записке к Остроухову, отправленной в то же время, Серов просил подать на совете его голос «за приобретение Демона» (Серов. Переписка, стр. 250.— Составитель этого издания отнес записку Серова к 1908 г.; в действительности ее следует датировать февралем 1902 г.). Однако совет не приобрел тогда это последнее значительное произведение Врубеля, склонившись к доводам, которые изложил в своих воспоминаниях Остроухов. В каком ужасном нервном напряжении находился в те дни Врубель, видно из письма С. П. Яремича к В. Д. Замирайло: «В Третьяковскую галерею ее <речь идет о картине> не купили. Врубель по сему поводу страшно озлоблен на Серова и ищет случай, чтобы погубить этого ни в чем неповинного честного сердцем человека. Говорит револьвер уже заготовлен и рука казнящего не дрогнет» (не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва). Сам Врубель так обмолвился о том гнетущем настроении, в которое его повергло решение совета: «зависть и глупость людская в один день по возвращении в Москву исковеркали меня» (письмо к Е. И. Ге.— Врубель, стр. 113).

«Поверженный Демон» был куплен за 3000 руб. известным московским меценатом В. В. фон Мекком. Лишь в 1908 г. совет галереи приобрел картину у Мекка за 8000 руб. Врубель не мог порадоваться этому когда-то столь долгожданному известию: безнадежно больной, потерявший интерес к действительности, он угасал тогда на больничной койке. Впоследствии совет так официально излагал причины, побудившие его воздержаться от приобретения «Поверженного Демона» в 1902 г.: «Не приобрел же он картины тогда только потому, что невозможно было подозревать, что это будет последняя работа художника. Врубель был молод, в расцвете сил и таланта, и от него ждали в будущем произведений еще более значительных. А главное как ни интересен «Демон», но в нем был один недостаток: почти вся картина была написана художником «бронзовыми красками», легко и быстро меняющими свой цвет. Исключительно это обстоятельство и явилось главным препятствием для своевременной покупки картины советом. Совет уже входил в переговоры с художником о написании «Демона» нормальными красками на новом холсте для Галереи, как случилась катастрофа. Художник прекратил навсегда свою деятельность» (объяснение совета галереи Московской городской думе от 27 января 1910 г.— Печатается по экземпляру ЦГАЛИ).

[41] Иван Иванович Шишкин (1832—1898) — живописец, один из учредителей и активнейших членов ТПХВ.

[15] В 1894 г. в письме к В. В. Стасову Серов высказал такое мнение о роли Академии в становлении художественной молодежи: «В сущности, все были в Академии, были в ней и светлые времена (Ге, Репин, Антокольский), может быть, будут и теперь, хотя разумеется сделать Репиным и Антокольским Академия никак не может, дело и не в том, а просто дать возможность учиться и мастерскую, где была бы возможность написать свободную программу, вернее картину, это уже имеется, и если держаться мнения, что всякий крупный талант должен пробиться, то тут, пожалуй, ему будет легче» (Сборник «Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 162).

Подобного суждения об Академии придерживался и Репин еще со времени своего ученичества в ней, утверждая, что «...молодые художники могли рассчитывать на поддержку лишь от Академии» (Репин. Далекое близкое, стр. 162).

А вот как сказал в 1897 г. Репин об Академии художеств, когда до него дошли слухи, что некоторые ее члены намерены ее покинуть: «Я ни за что не уйду! Я люблю Академию и понимаю ее значение и буду работать для нее» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 107).

[16] В собрании Остроухова был этюд «Зима в Абрамцеве. Церковь», исполненный Серовым в 1886 г., ныне в ГТГ.

В глазах Остроухова работы Серова становились все большим украшением его коллекции. В феврале 1903 г., составляя опись своего собрания, он уже оценивал этот этюд в 150 руб. вместо прежних 100 руб.; «Коронация» достигла 600 руб. (ранее 500 руб.); «Венеция» — 400 руб. (ранее 200 руб.); «Холстомер» — 200 р. (ранее 100 руб.); «Волы» — 500 руб. (ранее 300 руб.) (не издано; ЦГАЛИ).

[17] Франческо Таманьо (1851—1905) — знаменитый итальянский тенор. В 1891 г. во время его выступлений в Частной опере Серов по заказу С. И. Мамонтова исполнил портрет артиста (ныне в ГТГ). В 1891—1892 гг. портрет Таманьо экспонировался на XI периодической выставке Московского общества любителей художеств. В то время лишь немногие в должной степени оценили это превосходное произведение молодого художника. Среди них был П. М. Третьяков, пожелавший приобрести портрет, о чем он 3 января 1892 г. написал Серову (не издано; отдел рукописей ГТГ). В числе тех, кто восторженно отнесся к этой работе Серова, был С. С. Голоушев «...внимание останавливается только на двух вещах г. Серова и портрете мальчика — г. Третьякова. Г. Серов прислал на выставку чрезвычайно смелую вещь, возбуждающую самые оживленные толки в среде нашего маленького артистического мирка. На полотне — не более как часовой или даже, может быть, получасовой широкий набросок портрета известного певца Таманьо. Внимательнее проложено только самое лицо, остальное только едва замазано краской; шея кажется неимоверно толстой, а фигуры не чувствуется даже совсем,— и вместе с тем сходство схвачено до крайности ловко, глаза и выражение лица дышат жизнью... Группа наших «модернистов» от портрета в восторге и готова

провозгласить такое писание — за квинтэссенцию современного понимания искусства и художественного гения; старики пожимают плечами и удивляются, что такие произведения могут быть на выставке. В сущности, и те и другие неправы. Портрет этот — неоспоримое доказательство мощи и силы таланта г. Серова, и в то же время не более, как самый поверхностный набросок. Это своего рода tour de force* и не более, и потому да хранит Аллах наших подрастающих художников от подражания такой работе! <...> Портрет работы г. Третьякова представляет, так сказать, диаметральную противоположность портрету Таманьо г. Серова. В одном все набросано смелой и торопливой рукой, в другом все усидчиво и внимательно выслежено, и в то же время у г. Серова в бесформенной массе красок — жизнь, а у г. Третьякова — натянутость и неподвижность лица и фигуры» (С. Г л а г о л ь <С. С. Г о л о у ш е в>. Декабрьские картинные выставки в Москве.— «Артист», 1892, № 19, январь, стр. 176, 177).

Высокого мнения об этом произведении Серова был художественный критик Н. А. Александров, заявивший, что на периодической выставке есть «замечательный по своей талантливости портрет г. Серова» (Н. А л е к с а н д р о в. Выставочный сезон. Ученическая и периодическая выставки.— «Московская иллюстрированная газета», 1892, 23 января, № 23). Через неделю в следующей своей статье он дал этому портрету такую пространно-восторженную оценку: «Первое место на периодической выставке по силе молодого таланта принадлежит г. Серову. Он написал портрет известного тенора Таманьо. По унаследованному, вероятно, влечению к опере, певцы г. Серову удаются как ничто. В прошлом году он обратил общее внимание портретом Мазини, теперь Таманьо. Это не законченные портреты, а только наброски, хотя наброски замечательны,— из ряда вон выходящие. В портрете Таманьо наброшено одно лицо, остальное же, фон и бюст, просто затерты — и только ради того, чтобы выделить голову, таким пятном, которое не покрывает даже всего полотна. По талантливости кисти, по силе письма и по жизненности г. Серов взял здесь такую высокую ноту, которую не дотянуть и Таманьо. Чтобы выдержать, как должно, и блистательно закончить эту высокую ноту, надо обладать могучими силами Веласкеза. Впрочем, г. Серов не раз уже выставлял портреты и наброски, о которых невольно говорила и печать, и публика, и где талант его ярко выделялся среди остальных портретистов. Он блещет бойкостью и свежестью письма; его живопись проста, естественна и по жизненности передачи лица или типа доходит до художественных размеров. Портреты его были превосходны, но далеко не то, что наброски и особенно такой, как Таманьо. Здесь виден не только виртуоз кисти, не только живописец, но и художник, глубоко чувствующий натуру, хотя, при моменте известного впечатления, когда художник всецело с усиленной энергией отдается изображаемому предмету, его набросок всегда достигает тех размеров, до которых весьма трудно дойти в оконченном произведении. Не только у г. Серова, но и у других художников, вы всегда встретите этюдные наброски, несравненно выше стоящие их законченных произведений. Вот почему наброски, как Мазини, так и Таманьо, не дают еще мне права отметить в г. Серове выдающегося портретиста; тем более, что в законченных своих произведениях он далеко не достигал такой силы. Но г. Серов работает не так

* ловкая штука *(франц.)*.

давно и, судя по всему, что было им когда-нибудь выставлено, он подает громадные надежды. Появление талантов между русскими художниками, где их так мало и где так много заурядных живописцев или просто выучеников, т. е. ремесленников, рекламирующих себя художниками, появление между ними действительных художественных сил нельзя не отмечать самым сердечным образом. И вот почему я всегда с особенной осторожностью отношусь к молодежи и с особенным вниманием приветствую каждый проблеск зарождающегося художника» (Н. Александров. Выставочный сезон. Периодическая выставка.— «Московская иллюстрированная газета», 1892, 30 января, № 30).

Художественный обозреватель газеты «Русские ведомости» в немногих словах, но положительно отметил это произведение: «Из портретов на настоящей выставке особого внимания заслуживает талантливо набросанный кистью портрет г. Таманьо, работы г. Серова, передающий сильно и формы и выражение» (В. С<изо>в. Одиннадцатая периодическая выставка картин Общества любителей художеств.— «Русские ведомости», 1892, 18 января, № 17). Точно в таких же выражениях о портрете Таманьо говорилось в статье «Московские письма» (XII <А. П. Лукин>.— «Новости и биржевая газета», 1892, 25 января, № 25).

Выделял портрет Таманьо и рецензент журнала «Художник», который в своей корреспонденции «Московские выставки» писал, что это — «очень талантливый, но более чем незаконченный этюд» («Художник», 1892, № 2, 15 января, стр. 145).

В 1898 г. на XXVI передвижной выставке публика вновь увидела портрет Таманьо. И на этот раз он вызвал также многочисленные, но совершенно противоположные отзывы. Многие критики выделяли портрет Таманьо на общем «почти безотрадном» фоне выставки и утверждали, что «один только Серов обращает серьезное внимание портретом Таманьо; это <...>, пожалуй, этюд, но уже обнаруживающий большую силу экспрессии и эскизной манеры» (В. Чуйко. XXVI Передвижная выставка.— «Всемирная иллюстрация», 1898, т. 59, № 1522, 28 марта, стр. 323). Что портрет «очень живой по тону», но носит «характер этюда» говорилось в рецензии о передвижной выставке в журнале «Живописное обозрение» (1898, № 10, 8 марта, стр. 203). Далее в рецензии указывалось, что «среди массы посредственностей» — к ним относились портреты Бодаревского, В. Маковского, Ярошенко и Пимоненко — «ярким лучом выделяются и поражают портреты Серова». Писатель И. И. Ясинский, отмечая «превосходный» портрет Таманьо, «широко намазанный г. Серовым», утверждал, что из художника «должен выработаться, как нам кажется, большой мастер» (И. Ясинский. По выставкам.— «Биржевые ведомости», 1898, 29 марта, № 86). Художественный обозреватель журнала «Нива», заявив, что на сей раз передвижники дали «картины, подчас мало уступающие лучшим картинам прежних выставок», писал: «Так, среди портретной живописи мы отметим прекрасный портрет Таманьо, принадлежащий кисти г. Серова» («Нива», 1898, № 18, 2 мая, стр. 356). А вот еще один своеобразный положительный отзыв:

Портрет даете вы певца,
В нем все так гармонично:
И краски фона, и лица
Тут спелися отлично!..

(Риголло <В. С. Баскин?>. На передвижной выставке.— «Петербургская газета», 1898, 1 марта, № 58).

Немало было и отрицательных высказываний о портрете Таманьо. «Здесь,— писал, например, Н. И. Кравченко,— совсем не виден тот прекрасный рисовальщик, каким всегда был В. Серов. Это нечто совсем бесформенное, расплывчатое, точно размазанное» (Н. Кравченко. XXVI Передвижная выставка картин.— «Новое время», 1898, 13 марта, № 7917). Отрицательно отозвался об этом произведении рецензент другой петербургской газеты: «Художник Серов экспонирует очень слабую вещь — портрет Таманьо, написанный со всеми ухватками импрессионизма и производящий печальное впечатление неудавшейся подмалевки» (С. А. С-в. XXVI-я Передвижная выставка.— «Новости и биржевая газета», 1898, 27 февраля, № 57). Развязно-отрицательно говорил об этом портрете критик Н. Селиванов (псевдоним — Старовер): «В. А. Серов, к сожалению, возвратился к своей прежней манере писать шваброй, и того Серова, портретами которого мы любовались на русско-финской выставке, нет и в помине. Из двух его портретов: г-жи Морозовой и певца Таманьо, особенно плох последний. Вместо лица нарисован какой-то желтый блин. Обидно видеть такое небрежное отношение к искусству у молодого художника, несомненно талантливого» (Старовер. XXVI Передвижная и пятая выставка картин.— «С-Петербургские ведомости», 1898, 18 марта, № 75.— Спустя год этот же критик, говоря о Серове, вновь писал о нем как о художнике, который «недавно еще выставлял такие безобразные, антихудожественные портреты, как, например, портреты Мазини и Таманьо, писанные старой подошвой, а не кистью».— Старовер. XXVII выставка картин Товарищества передвижных выставок.— «Искусство и художественная промышленность», 1899, № 7, апрель, стр. 608). (Такую «колоритную» критику, подобную селивановской, можно нередко встретить на страницах газет и журналов того времени). Даже А. А. Ростиславов, через год-два начавший безоговорочно восхищаться Серовым, не оценил тогда должным образом это произведение, которое, по его словам, было «хорошим по краскам», но «слишком бесформенным и эскизным» (А. Ростиславов. По выставкам. — «Театр и искусство», 1898, № 14, стр. 283).

Спустя пятнадцать лет портрет Таманьо уже рассматривался как одно из произведений, ознаменовавших поворот в русском изобразительном искусстве. Так, А. Шервашидзе в статье о выставке русского искусства в Париже, где был в 1906 г. экспонирован портрет Таманьо, писал: «Медленное брожение, происходившее в Москве, представленное на выставке только портретом Таманьо, лишь только теперь давшее результаты, началось довольно давно,— я думаю не позднее 86-го года, когда была написана Серовская девушка под деревом, бывшая долгое время точкой отправления для москвичей, параллельно с Бастьен-Лепажем и Даньяном собрания С. М. Третьякова» («Золотое руно», 1906, № 11-12, стр. 132, 133.— Шервашидзе допустил неточность: «Девушка, освещенная солнцем» написана не в 1886 г., а в 1888 г.).

[18] Речь идет о конкурсе МОЛХ в 1888 г. и портрете В. С. Мамонтовой («Девочка с персиками»), представленном на нем (см. т. 1 настоящего изд., стр. 116, и прим. 17, стр. 127).

[19] Письмо Остроухова является ответом на следующую записку П. М. Третьякова от 19 декабря 1888 г.:

«Многоуважаемый Илья Семенович.

Этюд В. А. Серова я желал бы приобрести за 300 руб.; в случае согласия его нужно считать приобретенным до выставки, чтобы не платить напрасно процентов.

Крепко жму Вашу руку. П. Третьяков» (не издано: отдел рукописей ГТГ).

Этюд, о котором шла речь в письмах Остроухова и Третьякова,— портрет М. Я. Симонович, известный ныне под названием «Девушка, освещенная солнцем». Тогда же это произведение по желанию Серова было занесено в каталог VIII периодической выставки МОЛХ под скромным наименованием «этюд».

Об исключительно резком и отрицательном отношении некоторых передвижников к приобретению Третьяковым этого полотна см. т. 1 настоящего изд., стр. 523; т. 2 настоящего изд., стр. 28, 29.

[20] «Пруд» Серова купили за 300 руб. молодые Якунчиковы: Мария Федоровна (о ней см. т. 1 настоящего изд., прим. 17, стр. 232) и ее муж Василий Васильевич, сын известного московского богача В. И. Якунчикова.

Через три дня после этого письма Остроухова к Е. Г. Мамонтовой сам Серов так уведомлял ее о своем успехе: «В смысле выступления моего на свет божий, как художника, мне везет, положительно. Премия; Третьяков, «Пруд», хотя его и поругивают в газетах, не совсем справедливо,— продан. Купили его, положим, Якунчиковы (мои московские меценаты), но меня радует то обстоятельство, что им пришлось перебить его у других покупателей, если меня только Маша <Якунчикова> не обманывает» (не издано; ЦГАЛИ).

В настоящее время «Пруд» находится в ГТГ.

[21] Надежда Петровна Остроухова (1855—1935) — дочь одного из богатейших людей Москвы П. П. Боткина, главы известного чаеторгового товарищества «Петра Боткина сыновья», оставившего после себя «10 миллионов двум своим дочерям» (Дневник А. С. Суворина. М.— Пг., 1923, стр. 364).

Большая разница в материальном положении между Н. П. Боткиной и И. С. Остроуховым, частенько испытывавшим денежные затруднения и в те времена еще только пробивавшим себе дорогу на художественном и общественных поприщах, представлялась друзьям Остроухова непреодолимым препятствием к его женитьбе. Вот, например, что писал Серов Т. А. Мамонтовой 25 мая 1889 г., когда узнал о помолвке Боткиной и Остроухова: «Семеныч-то, Семеныч, что за молодец! Удивительно. Сегодня получил от него телеграмму. Признаюсь, не ожидал все-таки. Здесь он был сильно наэлектризован и взволнован, хотя некоторая уверенность звучала все время. «А ну как откажут» — мерещилось мне. Рад я за него. Бедовый же он однако» (не издано; ЦГАЛИ). В середине июля 1889 г. Остроухов женился на Боткиной. Ю. А. Самарин, сын В. С. Мамонтовой («Девочки с персиками»), вспоминая о своем знакомстве с Остроуховым, писал, что в «скромной, незаметной» Надежде Петровне Остроухов имел преданного друга (Ю. Самарин. Созвездие талантов.— «Искусство», 1961, № 4, стр. 62).

[22] Это второе письмо Остроухова жене со времени приезда в Петербург. Первое письмо скорее всего было простым уведомлением, что он и Серов хорошо доехали,— не сохранилось. Об этом можно судить по записке от 24 февраля 1897 г., которую Остроухов получил от жены: «К Ольге Федоровне <Серовой> я посылала сказать на словах о том, что Валентин Александрович благополучно прибыл» (не издано; ЦГАЛИ).

Приезд друзей в Петербург был вызван важными обстоятельствами. Через десять дней — 2 марта 1897 г.— должна была состояться XXV передвижная выставка, знаменовавшая двадцатипятилетие существования ТПХВ. В связи с этим событием члены Товарищества наметили в конце 1896 г. программу празднования (не издано; отдел рукописей ЛБ). Но по мере приближения юбилея среди передвижников обозначились серьезные разногласия. Часть из них склонялась к тому, чтобы пригласить на выставку и празднование всех тех, кто когда-либо был причастен к Товариществу. Другие — лишь тех, кто сохранил ему верность. Серов, Остроухов, А. Васнецов, Левитан, Поленов, Суриков и другие передвижники-москвичи в феврале 1897 г. направили своим петербургским товарищам письмо, в котором выразили следующее мнение: «... общее согласие и дружеское отношение между членами нам дороже всего и <...> все, что может нарушить это согласие, должно быть устранено, во всяком случае. Посему, мы находим возможным послать приглашения лишь тем лицам, относительно которых, по нашему обычаю, существует общее согласие, а именно: В. М. Васнецову, И. Е. Репину, М. П. Клодту и К. Е. Маковскому» (не издано; отдел рукописей ГПБ). Этот наболевший для Товарищества вопрос о составе участников выставки обсуждался дважды на общих собраниях 23 и 25 февраля 1897 г. (протоколы ТПХВ. — Не издано; отдел рукописей ГТГ). Особенно резкие возражения вызвала кандидатура Куинджи. «Всякое прикосновение Куинджи к Товариществу,— утверждали Шишкин и Ярошенко,— послужит к совершенному разложению последнего и погубит его окончательно» (письмо А. А. Киселева к К. А. Савицкому от 25 февраля 1897 г.— Не издано; там же). Остроухов, сообщая 27 февраля о разногласиях в Товариществе передвижников, писал жене: «Куинджи на обед не зовут и раскол происходит громадный: семеро академиков наших, стоящих за него, на обед не придут, но мы ничего поделать не можем, так как в противном случае десять наших дорогих членов не явятся. Но это инцидент семейный, и ты про него никому не говори» (не издано; там же). Все же одержало верх мнение, что юбилей надо встретить сплоченными, хотя бы внешне. (В очерке деятельности Товарищества за двадцать пять лет, который обсуждался 26 февраля 1897 г., идея его монолитности была выдержана до конца.) Учитывая значительность события, художники, отошедшие от Товарищества, согласились участвовать в выставке и прислали свои произведения.

Это обстоятельство особенно тронуло В. В. Стасова: «На нынешней выставке,— писал он,— собрались картины почти всех передвижников, оставшихся по настоящую минуту живыми, и один уж этот факт был интересен и хорош. После происходивших за разное время, особливо за последнее, разделений, отделений, расколов, отречений, бегств — нельзя было не восхищаться минутой затишья, минутой как бы общего восстановившегося согласия, процветающего вновь единения» (В. В. Стасов. Избранное. Т. 1. М.—Л., 1950, стр. 308). Серов дал на выставку портреты А. С. Карзинкиной и

графини Е. В. Мусиной-Пушкиной, Остроухов — пейзажи «Тихий осенний день» и «Море у берегов Биаррица».

Отзывы прессы о XXV выставке Товарищества были отнюдь не «юбилейного» характера. Как и раньше, в адрес передвижников было высказано немало горьких замечаний, вскрывавших подлинные причины происходившего. Вот что, например, заявляла «Петербургская газета» в статье «XXV-я передвижная выставка» (1897, 3 марта, № 60): «Двадцать пять лет тому назад, явившись проповедниками любви к младшему брату, благодаря народническому направлению, господствовавшему в литературе и имевшему несомненное влияние на живопись, передвижники замерли в своих формах, и идеи их застыли в тех образах <...> а между тем жизнь двинулась вперед и явились новые жизненные запросы». На страницах той же газеты А. Р. Кугель утверждал: «То, что постигло теперь передвижников, постигнет, без сомнения и беллетристику 70-х годов, и публицистику 60-х и позднейших лет, и театральную школу нутра. Все минется, одна красота останется» (Homo novus. Заметки о выставке.— «Петербургская газета», 1897, 9 марта, № 66). Несколько месяцев спустя Репин так высказался: «На наших глазах, очевидно, неумолимо совершается эволюция в искусстве. Никакими искусственными мерами, ни борьбой, ни поощрением излюбленного жанра, уже нельзя повернуть искусство к прискучившим мотивам. Никакие опасения за кажущееся падение искусства уже никого не пугают. Поднять искусство на желаемую им высоту к тем важным идеям, в которые только и верят писатели 60-х—70-х годов, уже нет возможности» (И. Репин. В защиту новой Академии.— «Книжки недели», 1897, октябрь, стр. 31). См. т. 1 настоящего изд., письмо 19, стр. 260, а также стр. 398, 523.

[23] По-видимому, речь идет о портретисте Николае Дмитриевиче Кузнецове (1850—1930) и его жене.

В 1885 г. у него в имении Серов писал своих «Волов» (см. т. 1 настоящего изд., прим. 101, стр. 94).

[24] Петр Иванович Щукин (1853—1912) — богатый московский купец, известный собиратель книг, литографий, гравюр, произведений старины. О собрании, или, как тогда говорили, музее П. И. Щукина см. в журнале «Художественные сокровища России» (1902, № 6, 7).

В музее П. И. Щукина в конце 1910 г.— начале 1911 г. Серов ознакомился с персидскими миниатюрами, готовясь к работе над занавесом «Шехеразады» для «русского сезона» С. П. Дягилева.

[25] На эту записку П. И. Щукин ответил в тот же день, что он очень будет рад, если Остроухов, Дягилев и Серов пожалуют на следующий день к нему к завтраку (не издано; отдел рукописей ГТГ).

[26] В этой телеграмме речь идет об избрании в совет Третьяковской галереи (см. т. 1 настоящего изд., стр. 52; т. 2 настоящего изд., стр. 307, 308, 489—491).

[27] Иван Иванович Толстой, граф (1858—1916),— гофмейстер, археолог, нумизмат. Отец его И. М. Толстой — крестный отец Серова.

В 1889—1893 гг. И. И. Толстой был конференц-секретарем Академии художеств.

Интересен отзыв о нем, сделанный 4 марта 1892 г. П. П. Чистяковым при обсуждении кандидатуры на пост вице-президента Академии: «Гр. Толстой, наш конференц-секретарь, человек ученый, деловой, прилежный, по-моему, лучшего и не надо бы для Академии» (Чистяков, стр. 255). Поленов, который впервые столкнулся с И. И. Толстым при выработке устава Академии, писал о нем своей жене Н. В. Поленовой 20 января 1891 г.: «Мне он довольно понравился. Выслушивает и старается вникнуть и взять из твоей мысли» (Поленовы, стр. 587). Несколько позже, встретив трудности при проведении своих взглядов, Поленов стал резко отзываться об И. И. Толстом. Так 4 февраля 1891 г. Поленов писал жене: «И порядочные люди делаются дворняшками. Например, Толстой, правда, без всяких убеждений, но, видно, был малый простой, занимающийся наукой и изредка принимавший участие в горячих и хороших делах. Был одним из молодых делопроизводителей в комиссии сведущих людей, был на месте при разработке переселенческого вопроса и теперь как этот мальчик кланяется и здоровается различно по чинам. Смотреть противно» (там же, стр. 594).

В 1893—1905 гг. И. И. Толстой — вице-президент Академии художеств. И. Е. Репин, выступая на Втором всероссийском съезде художников, так оценил его деятельность на этом посту: «Он был человек огромного ума, большого просвещения и многое сделал для Академии» (Труды Всероссийского съезда художников. Декабрь 1911 г.— Январь 1912 г. Т. 3. Пг., стр. 105). В 1905—1906 гг. И. И. Толстой был министром просвещения в кабинете С. Ю. Витте. Впоследствии в своих воспоминаниях Витте так объяснял этот свой выбор: «...я решил остановиться на человеке университетски образованном, не чуждом учебному делу и не могущем возбудить сомнения по своему прошлому как в общественных слоях, так и в Царском Селе. Я остановился на <...> графе Иване Ивановиче Толстом <...> человеке совершенно независимом и по происхождению хорошо знакомом с так называемым петербургским обществом и дворцовой камарильей» (С. Ю. Витте. Воспоминания. Т. 3. М., 1960, стр. 115). Весьма красноречивы для характеристики Толстого, сочетавшего с детства привитую преданность к самодержавию и либеральные взгляды, являются его слова, сказанные во время беседы с царем перед министерским назначением: «Я сторонник широкой самодеятельности общества, сторонник решительного ограничения администрации почти во всех ее нынешних правах, сторонник широкого местного самоуправления на началах всесословности, за уничтожение сословных и иных привилегий, в том числе за уничтожение привилегий дипломных, стою за автономию везде, где она практически осуществима без прямого вреда для дела <...> я решительный враг существующего правительственного режима, считая его вредным, как для Вашего величества, так и для России» (Воспоминания И. И. Толстого.— Не издано; отдел рукописей ЛБ). Незадолго до смерти Толстой был городским головой Петербурга (1913—1915 гг.), председателем Общества учителей рисования, Общества библиотековедения, Общества деятелей печатного дела. Им написан ряд трудов по нумизматике. В некрологе, ему посвященном, говорилось, что он «оставил яркий по себе след нравственной обаятельностью своей чистой личности, своим истинно культурным обликом. Это был поистине прекрасный душою человек» (Гр. И. И. Толстой.— «Русские ведомости», 1916, 24 мая, № 118). Тогда же появились статьи, в которых указывалось на заслуги Толстого не только перед русским искусством,

но и перед отечеством; см. например, Илья Гинцбург. И. И. Толстой и его значение для искусства.— «Биржевые ведомости», 1916, 22 мая, № 15573; Илья Репин. Граф И. И. Толстой.— Там же, 1916, 1 июня, № 15591; Н. Волковыский. Вечная память И. И. Толстому.— Там же, 1916, 20 ноября, № 15936 (эти статьи в литературе, посвященной Репину и Гинцбургу, до сих пор не зарегистрированы).

Об отношениях между И. И. Толстым и Серовым ничего неизвестно. Можно лишь догадываться, что они были неплохими. Это, в частности, подтверждают слова Толстого в связи с кончиной Валентина Александровича: «Смерть Серова — колоссальная потеря для русского искусства! Я считал его выдающимся человеком, одним из крупнейших наших художников. Был ли он модернист? Да, он постоянно искал новых путей. Это был живой человек, неудовлетворяющийся тем, что получал. Другие успокаиваются на том, что совершили, и впадают в повторение, а он всю жизнь искал и стремился к новому» (Кончина художника В. А. Серова.— «Петербургская газета», 1911, 23 ноября, № 322).

В 900-х гг. Серов исполнил портрет И. И. Толстого (уголь, мел на серой бумаге; собрание В. И. Петрова, Ленинград).

[28] В этом письме Остроухов выступает как один из устроителей русского художественного отдела на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. «Благодаря его знакомству и связям среди московских любителей и художников,— отмечалось в «Журналах и отчетах имп. Академии художеств»,— удалось доставить значительное количество первоклассных художественных произведений, послуживших украшением русского отдела» (СПб., 1901, стр. 155).

Остроухов поторопился, сообщая об отправке для Всемирной выставки в Париже портрета Софьи Михайловны Боткиной, урожденной Малютиной (см. т. 1 настоящего изд., письмо 17, стр. 259, и след. прим.).

[29] Обстоятельства, предшествовавшие появлению этого на первый взгляд непонятного и сумбурного письма, складывались следующим образом.

Когда портрет С. М. Боткиной прибыл в Петербург, Серов и С. П. Дягилев возымели желание экспонировать его на открывавшейся там вскоре — 28 января 1900 г.— выставке «Мира искусства». Это, казалось бы, простое дело встретило вдруг неожиданное противодействие со стороны Остроухова. Объяснение крылось в инциденте, который произошел ранее между ним и Дягилевым по поводу картины М. А. Врубеля «Морская царевна» из коллекции Остроухова. Получив это произведение на организованную им выставку, Дягилев попросил Л. С. Бакста подправить некоторые места, что Бакст и сделал. Когда об этом узнал Остроухов, он в пылу гнева поклялся Дягилеву — не давать ему больше ничего из своего собрания и коллекций близких людей. Прошло немного времени, и Дягилев вместе с Серовым попросили Остроухова оказать содействие в том, чтобы получить у его родственника П. Д. Боткина портрет жены на выставку «Мира искусства». Остроухову представился случай выполнить свою угрозу. Вот что он писал Серову 19 января 1900 г. после разговора с ним об экспонировании портрета С. М. Боткиной в Петербурге: «Повторяю, сделать этого нельзя: 1) это нарушает принятые мною обязательства. 2) Я должен буду изменить моему честному слову, данному Сергею

Павловичу <Дягилеву> <...> 4) П. Д. Боткин положительно не дает этой вещи на выставку в Петербург, ссылаясь на меня. Как видишь, достаточно одного из этих препятствий, чтобы убедить тебя и Дягилева» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Но Серов продолжал настаивать на своем. Отношения друзей в первый и последний раз в их жизни обострились до крайности. Остроухов заколебался и 20 января 1900 г. послал Серову следующую телеграмму: «Твое несправедливое, противное уговорам желание вынужден исполнить, нарушая желание собственников и данное мною слово. Твой поступок заставляет меня бесповоротно расстаться с тобою» (публикуется впервые по черновому автографу; там же). После этой телеграммы Серов тоже сдал свои позиции: он решил не выставлять портрет С. М. Боткиной ни у Дягилева в «Мире искусства», ни в Париже на Всемирной выставке (телеграмма Серова Остроухову от 21 января 1900 г.— Не издано; там же). Вмешательство И. И. Толстого, вице-президента Академии художеств, просившего Остроухова «во избежание неприятностей» уговорить собственников дать на выставку «Мир искусства» портрет С. М. Боткиной, «отчего никому вреда не будет», действия не возымело (черновик телеграммы И. И. Толстого Остроухову от 22 января 1900 г.— Не издано; ЦГИАЛ СССР). Решение Серова нигде не выставлять этот портрет удовлетворило Остроухова, и он намеревался возвратить его владельцам. Но размолвка с Серовым давала себя чувствовать. Это видно из следующих строк письма А. П. Боткиной к Остроухову от 25 января 1900 г.: «Сегодня поздно Серова видела. Но скажите, отчего вы пишете такую фразу: Серову не пишу и писать не буду. Неужели Вы способны с ним серьезно ссориться из-за совсем постороннего дела? Ведь неужели из-за личных столкновений может страдать галерея? Ведь если бы меня не было в Питере, Вы бы написали ему? Не правда ли? Ведь это с Вашей стороны было легко. Повторяйте два раза то же письмо и только, не так ли? Ах, господин, господин, ну и стоит ли ссориться и отчего не уступить в таком пустом и легко устранимом деле, тогда как нам в будущем может быть предстоит отстаивать много и важных интересов» (не издано; отдел рукописей ГТГ). О том, как компромиссно разрешился этот спор вокруг портрета С. М. Боткиной, см. т. 1 настоящего изд., письма 18, 19, стр. 260.

[30] Портрет С. М. Боткиной получил на Всемирной выставке в Париже высокую оценку. Хранитель Люксембургского музея Леон Бенедит заявил, например, в печати, что в нем Серов «особенно замечателен»: «Это произведение отличается удивительной мягкостью и, в то же время, блеском» (статья Л. Бенедита частично была перепечатана в журнале «Мир искусства», 1900, т. 4, № 23-24, стр. 240, по которому она и цитируется). Александр Бенуа, видевший портрет на Всемирной выставке, восторженно отзывался о нем (см. т. 1 настоящего изд., стр. 399).

В 1901 г. портрет С. М. Боткиной был на выставке «Мира искусства». (В каталоге выставки он обозначен как портрет «NN» — «Мир искусства», 1901, № 4, стр. 188. Однако на фотографии, сделанной в выставочном помещении, портрет С. М. Боткиной виден среди других работ Серова.— Там же, стр. 103.) Газета «Новое время», так же как и В. В. Стасов (см. т. 2 настоящего изд., стр. 378), отрицательно оценила портрет С. М. Боткиной: «О г. Серове мы все так привыкли говорить с исключительной похва-

лой, что даже странно,— однако приходится,— сказать, что на этот раз он слабее обычного. Много и безусловно восхищаются «портретом г-жи NN», сидящей на диване с собачкой. В колоритном отношении картина действительно интересна и хорошо выполнена, однако и то не во всех частях, так как голова оказалась влепленной в какой-то глухой, грязноватый фон, дисгармонирующий с низом картины. Кто-то из зрителей, не без основания, назвал картину «дамой на диване в пустыне». Затем, не будучи тонким знатоком перспективы, не могу точно указать, в чем дело, но и никак не могу себя уверить, что диван стоит на ровном полу, а не косогоре. Перспективные линии не в одну точку, как следовало бы, но в несколько... Затем мне сдается, что у дамы правое плечо больше левого и уродливо закругляется. Если художник мне скажет, что так было и в натуре, у живой модели, то я ему не поверю, а не поверю потому, что знаю психологию женщины: имея такой изъян, дама не станет одеваться décolletée*. Затем от коленок до таза не имеется ног, а есть только платье, набитое вероятно соломой, так что коленка, не связанная органически ни с чем предыдущим, выскакивает нелепым острым углом, точно у оригинала надет рыцарский наколенник. Когда я поделился последним замечанием с одним из художников, он мне возразил, что это должно быть оттого, что дама утонула в мягкий диван. Однако этого «утонутия» совершенно не чувствуется. Другой художник сказал, что в основании рисунок и лепка не так уже дурны, как кажется, беда только в том, что «мазок съел линию». Но мне, зрителю, решительно нет дела до того, кем или чем съедена линия и вместе с ней основная правда фигуры: я решительно не желаю переваривать съеденное другим... Чтобы покончить с картиной, отметим собачку, которой на днях ужасно восхищался кто-то из рецензентов. Это не собачка, а какая-то черная каша из собачки, просачивающаяся сквозь пальцы ее владелицы <...> Эта картина — тоже своего рода импрессионизм, так как в ней действительно верно схвачено талантливым художником первое, мимолетное впечатление от натуры,— но и только» (Сторонний <А. И. Косоротов>. Третья выставка «Мира искусства».— «Новое время», 1901, 19 января, № 8943). Спустя две недели редактор «Нового времени» А. С. Суворин нашел «достоинства» в этом произведении Серова: «Восточное лицо, плоско и не интересно написанное, но зато платье написано с жаром настоящего артиста» (А. Суворин. Маленькие письма.— «Новое время», 1901, 4 февраля, № 8959). Другой рецензент, говоря о портрете, отмечал лишь, что дама сидит «на превосходно написанной изящной кушетке» (Л. А. <И. И. Лазаревский>. Художественные новости.— «Новости и биржевая газета», 1901, 11 января, № 11).

Не все отзывы были такими. Критик Н. И. Кравченко, например, восхищался портретом С. М. Боткиной: «Если говорить о том, что у нас принято называть «гвоздями», то нужно начать с великолепного портрета г-жи NN работы В. А. Серова, так как это самый блестящий портрет на этой выставке, да пожалуй что и самая колоритная вещь из всего того, что до сих пор написал этот мастер. Худенькая брюнетка в красивом платье желтого цвета, по которому кое-где разбросаны желтые розы, сидит на диване. Во всей ее позе чувствуется усталость, желание отдыха. Устало смотрят глаза,

* декольтированно *(франц.)*.

безжизненно лежит на коленях левая рука; правой она ласкает маленькую черную собачонку, приютившуюся сбоку. В этом портрете у г. Серова сказалась жилка колориста, вообще мало заметная у него. Портрет не только красив как портрет, но и как картина, как колоритный замысел художника. Несмотря на такие контрасты, как ярко-желтый цвет платья и синий бархат дивана — все здесь приведено в такую колоритную гармонию, которой трудно было ожидать от г. Серова, всегда дающего и как бы любящего одни серые краски. В. Серов большой художник и своими портретами уже давно завоевал себе имя одного из наших лучших портретистов. Его портрет великого князя Сергея Александровича <ошибка, надо: Павла Александровича>, точно так же, как и описанный портрет, дали ему и на Всемирной выставке первую медаль, и многие в настоящее время отдают ему предпочтение даже перед И. Е. Репиным, что в некоторых случаях оказывается небезосновательным» (Н. Кравченко. Выставка «Мира искусства».— «Россия», 1901, 12 января, № 616). Другой критик — А. А. Ростиславов — заявлял: «Прелесть его <Серова> портретов слишком неоспорима, но, пожалуй, и у него немного таких смелых, дивных в живописном отношении, изящных и оригинальных вещей, как портрет г-жи NN» (А. Ростиславов. Свобода живописи.— «Театр и искусство», 1901, № 8, 8 февраля, стр. 164). А вот еще одно высказывание, автор которого сообщив, что портрет «неизвестной» женщины воспроизводился в заграничных изданиях, «как chef d'oeuvre», писал далее: «Там мастерски воспользовавшись красками, художник дал в совершенно естественной, несколько даже отрешенной от жизни (но не мечтательной) позе,— женщину, обладающую формами изящества, близкого к красоте, но еще не равноценного ей. Нечто переходное и потому уже интересное. Мне кажется, что следующее поколение будет красивым и сильным, но сама она полна только условной грации и той силы, которая говорит о быстром развитии духовной стороны человека в несоответствии с физической. По строению рук, по размерам их и всего корпуса зритель угадывает крепких предков и чувствует в «умалении» тела в виде тонких, но не с болезненной худобой рук, тонких, но подвижных ног, переход к культивированной силе в физической и духовной природе человека. Характерные породистые ноздри и наряду с этим вдумчивые глаза; матовый, не тонкий покров кожи находится под освежающим воздействием крови и в то же время слабы изнеженные волосы... И вся она, точно пережившая ряд внутренних процессов, со своими крупными и недостаточно еще сильными формами, покрытая платьем, легкие полупрозрачные складки которого ложатся мягко, полна застенчивости, готовой исчезнуть вместе с некоторой детскостью тела, вместе с легкостью материи платья, так удивительно характерного и гармоничного для ее фигуры. Это переходное состояние мира физического и духовного на пути к высшим формам красоты, воплощенного в форму изящества, Серов подметил и занес на полотно с той наблюдательностью и меткостью, которая делает его одним из выдающихся европейских портретистов. Он умеет пользоваться незначительной подробностью, как поворот фигуры; он полон вдохновенности в выборе гаммы красок не только соответствующих данному случаю, но определяющих предмет. И здесь общий мягкий, но сильный колорит портрета, выдержанный в золотисто-теплых тонах, как нельзя более характерен именно для натуры такого рода, какой мы представляем себе «Неизвестную» по впечатлению: аксессуары доведены до совершенства в рисунке

и красках, даны в той мере, в какой необходимо реальное представление о человеке, и не лишены значения, как художественный материал. Ничего лишнего, загромождающего картину — зачем это, в самом деле, если перед нами живое воплощение человека со всеми его особенностями, духовными и физическими?! Даже фон портрета, плоский, полузаконченный, но сочный (несколько, впрочем, беспокойный в мазках), в прекрасной осмысленной гармонии. На фоне нет ничего! Он прост!» (М. Михайлов. Поминки.— «Искусство строительное и декоративное», 1903, № 4, стр. 14). Интересные сведения о том, чем руководствовался Серов, когда исполнял этот портрет, сообщает И. Э. Грабарь. «Когда я,— пишет он,— спросил Серова, почему он так необычно решил его в композиционном смысле, сдвинув фигуру на край дивана и оставив свободной его большую часть, что нарушает равновесие, он сказал: «Так и хотел посадить, чтобы подчеркнуть одинокость этой модной картинки, ее расфуфыренность и нелепость мебели. Не мог же я писать этот портрет с любовью и нежностью» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 156).

[31] О выходе Серова из ТПХВ см. т. 1 настоящего изд., стр. 503, и прим. 7, стр. 507.

[32] Вильгельм Пурвит (1871—1945) — художник, член «Мира искусства», академик (с 1913 г.).

[33] Фердинанд Эдуардович Рущиц (1870—1936) — живописец.

[34] Константин Андреевич Сомов (1869—1939) — живописец, график, один из видных участников «Мира искусства». Художественное образование Сомов получил в Академии художеств (1888—1896). Последние два года пребывания в Академии Сомов занимался в мастерской Репина. В 1913 г. Сомов был выбран в академики. С 1923 г. проживал во Франции.

По воспоминаниям современников, это был человек «большой художественной культуры» (Грабарь. Автомонография, стр. 106). «Самый драгоценный дар его,— писала А. П. Остроумова-Лебедева,— был правдивость. Когда спрашивал его мнение кто-нибудь из товарищей-художников, он очень откровенно, просто до жестокости, глядя прямо в глаза вопрошаемому, говорил, что думал, не щадя. Он совершенно не смягчал правды. Я очень ценила в нем это качество». В ее воспоминаниях Сомову посвящены также следующие строки: «...я высоко ставила этого великолепного мастера, любовалась и восхищалась уже в то время <900-е годы> многими его вещами <...> Его большая культура, острота глаза и изощренность вкуса, огромная требовательность к своей работе, к технике ее — все это влияло на мой внутренний рост» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т. 1. Л., 1935, стр. 189, 190; Т. 2. Л., 1945, стр. 25, 26).

Творчество Сомова вызывало самые противоречивые суждения. Так, Репин, разрывая с «Миром искусства», писал: «...выставки ваши поддерживаются все же такими художниками, как: Серов, Рябушкин, Эдельфельд, Головин, Давыдов, Поленов и др., вовсе не имеющими острого характера упадка вроде бедного калеки-уродца — К. Сомова, которого вы ставите во главе движения вашей школы. Я же знаю этого способного юношу и понять не могу его притворства в напускании на себя такой детской

глупости в красках, как его зеленая травка, такого идиотизма, как сцены его композиций с маленькими выломанными уродцами, лилипутами» (И. Репин. По адресу «Мира искусства».— Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. СПб., 1901, стр. 265, 266).

Известность Сомова в 900-х гг. была настолько велика, что критики иной раз отдавали предпочтение портретам Сомова, а не Серова. Вот что, например, писал поэт Максимилиан Волошин: «Портреты Серова представляют течение, обратное выраженному Сомовым. В то время как лица, изображенные Сомовым, живут в глубине самих себя, по ту сторону своего лица, собственною, сокровенною жизнью, персонажи Серова живут на поверхности своего лица и в движении своего жеста. Люди, написанные Серовым, характерны и жесты их характерны, но они беспокойны. У Сомова жизнь неслышно горит в глубокой тишине души, а у Серова она выражается в действии. Серов ищет выразительного и трудного жеста для своего портрета <...> В то время как Сомов ищет тишину для своей модели, Серову необходимо дать ей беспокойную позу, в которой выявились бы черты личности. Для Сомова главное в человеке за его маской, Серов не знает различия между маской и лицом. Впрочем, последнее зависит и от того, что он пишет людей иного душевного склада, чем сомовские петербуржцы, людей с голыми лицами, психологически просто отражающими их душевный мир. Характерный жест может передать Гиршмана, кн. Голицына, Стасова,— но его нельзя найти ни для Кузмина, ни для Сологуба, ни для Добужинского. В этом оправдание Серова. Но все же портреты Серова не будут иметь той исторической важности документального свидетельства, как портреты Сомова» (Максимилиан Волошин. Художественные итоги зимы 1910—1911 гг. Москва.— «Русская мысль», 1911, № 6, стр. 27).

И. Э. Грабарь в своей оценке Сомова также проводил параллели между ним и Серовым: «Сомов вместе с Серовым является лучшим портретистом последних десятилетий и, если он не такой живописец, как Серов, то во всяком случае он не менее метко, а часто более проникновенно схватывает характер человека. Он совершенно свободен от Серовского пристрастия к подчеркиванию несущественных и, если существенных, то не единственных особенностей характера и в своем творчестве ближе к старым портретистам, которые скорее идеализировали, нежели высмеивали изображаемых ими людей» (Игорь Грабарь. История русского искусства. Т. 1. Вып. 1. М. Изд. И. Кнебеля, стр. 106).

[35] Сергей Васильевич Малютин (1859—1937) — портретист, иллюстратор и художник театра.

[36] Андрей Петрович Рябушкин (1861—1904) — исторический живописец.

Серов ценил Рябушкина как «большого художника» и добивался, чтобы он участвовал на выставках «Мира искусства» (письмо к Рябушкину от 27 октября 1902 г.— Не издано; отдел рукописей ГРМ).

[37] Извещение Остроухова завершало переговоры с А. П. Рябушкиным о приобретении для Третьяковской галереи его картины «Московские женщины и девушки в

церкви» (1899). Начал переговоры Серов, обратившийся по этому поводу 19 января 1901 г. к А. П. Рябушкину с письмом (не издано; отдел рукописей ГРМ).

[38] Александр Васильевич Агаев — доверенный товарищества «Петра Боткина сыновья» в Петербурге.

[39] На обороте письма Остроухова имеется следующая расписка Серова: «Сто семьдесят пять (175) руб. получил. 16 мая 1901 г. В. Серов».

Очевидно, Серов взял эти деньги на покупку картины Репина для Остроухова.

[40] См. т. 1 настоящего изд., письмо 9, стр. 504, и прим. 11, стр. 515.

[41] Фабиен Викторович Дорлиак — преподаватель французского языка в Женском педагогическом институте, Институте инженеров путей сообщения и других учебных заведениях в Петербурге; в период подготовки и работы Всемирной выставки 1900 г. в Париже — помощник генерального комиссара русского отдела.

[42] Блистательное выступление Серова и других русских художников, примыкавших в то время к «Миру искусства», на Всемирной выставке 1900 г. в Париже побудило устроителей русского художественного отдела проявить инициативу: «с целью образования постоянного русского отдела в одном из парижских музеев», Ф. В. Дорлиак «вошел в сношение 16 июля <1900 г.> с г. Л. Бенедитом, хранителем Люксембургского музея, отнесшимся весьма сочувственно к этой мысли» (письмо Ф. В. Дорлиака к И. И. Толстому от 16 ноября 1900 г.— Не издано; ЦГИАЛ СССР). Сведения о переговорах проникли в печать. Журнал «Искусство и художественная промышленность», ранее скептически относившийся к успехам молодых художников на Всемирной выставке, приветствовал создание русского отдела в Люксембургском музее, заявив: это «имеет большое значение для нашего искусства» (1901, № 19-20, стр. 272. Хроника). Как видно из сообщения газеты «Петербургский листок», дирекция музея сделала заказ для задуманного русского отдела «самым крупным художникам в Петербурге и Москве» (Пчела <М. М. Фрейденберг>. День за днем.— «Петербургский листок», 1901, 16 сентября, № 254). Результаты оказались неудовлетворительными. Тогда, по-видимому, дирекция Люксембургского музея, вспомнив об авторитете и связях Остроухова, обратилась к нему за помощью. Комментируемое письмо Остроухова и является ответом на просьбу дирекции музея. Каким обескураживающим ни было письмо Остроухова, дирекция Люксембургского музея от своего замысла не отказалась: «Необходимо,— писал Л. Бенедит Ф. В. Дорлиаку,— чтобы г.г. Репин, Серов, Коровин, Малявин и вообще русские мастера продолжали выставлять у нас. Я их не потеряю из виду, я вас уверяю, и мы этого добьемся, может быть, не так быстро, но определенно» (не издано; ЦГИАЛ СССР). Из картин, бывших на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., Люксембургский музей приобрел, в частности, «Перед экзаменами» Пастернака, «Ранним утром» («Au petit matin») К. Коровина.

[43] Такое же мнение об этой выставке высказывали и в печати: «Из открывшихся теперь выставок наилучшее впечатление производит выставка в Академии художеств, так называемая «весенняя»; она ровнее других, и хотя в ней нет «гвоздей», но нет

и особенно плохих вещей» («Биржевые ведомости», 1903, 17 февраля, № 85).

44 В июне 1903 г. истекал срок полномочий Остроухова как члена совета Третьяковской галереи, и пресса, проявлявшая в то время прямо-таки болезненное внимание к делам галереи, ежедневно обсуждала вопрос, кто будет выбран членом совета. Большинство газет выступало за «серовско-боткинско-остроуховское большинство». Вот, например, что говорилось по этому поводу в газете «Новости дня»: «Третьяковская галерея понесла бы большую и невознаградимую утрату, если бы И. С. Остроухов не был избран в состав членов Совета. И. С. Остроухов — необходимый элемент в Совете. Он, собственно, единственный в нем работник, он любит галерею, отдает ей все свое время, заботится о ней с нежностью любящей матери, болеет за нее душой <...> Можно не разделять увлечений И. С. Остроухова, можно не одобрять картины, за которые он подает свой голос, но было бы прямым ущербом для галереи, если бы Дума лишила Совет такого преданного и знающего работника. И нужно думать, что этого не случится» («Новости дня», 1903, 2 июня, № 7179). Гласные Московской думы рассуждали иначе и предложили заменить Остроухова купцом Н. П. Вишняковым, человеком ограниченно-самодовольным (о Н. П. Вишнякове см. ниже, прим. 48, стр. 295). Он и был избран в совет Третьяковской галереи. Пресса так комментировала итоги голосования: «Против И. С. Остроухова ратовала, главным образом, мещанско-купеческая часть Думы, боящаяся всего нового даже в искусстве, которого эта партия не понимает» («Новости дня», 1903, 11 июня, № 7188). В другой заметке, посвященной итогам выборов в совет галереи, в той же газете было сказано: «Остался бездушный труп. И все пророчут,— он скоро начнет разлагаться. С уверенностью говорят, что уйдет Боткина, уйдет Серов. И никто из семьи Третьяковых не примет избрания. Останутся Вишняковы и Цветковы. И замрет в живом деле искусства трепет жизни» (там же, 1903, 12 июня, № 7189).

Поражение Остроухова на выборах обрадовало противников «серовско-боткинско-остроуховского большинства» в совете. Городской голова Москвы и попечитель Третьяковской галереи В. М. Голицын записал в своем дневнике 12 июня 1903 г.: «Остроухов не попал в члены Совета галереи и заменен Н. Вишняковым. Заслуженное возмездие за безобразные поступки. Могу себе представить, как Остроухов негодует и какую же бурю вызовет среди наших художников. С Вишняковым дело пойдет на лад» (не издано; отдел рукописей ЛБ).

Серов узнал о поражении Остроухова на выборах от него самого. В своем сообщении Остроухов, по-видимому, вновь возвращался к тому, что в интересах галереи Серову и Боткиной «отнюдь не следует покидать Совет». 16(29) июня Серов отвечал ему: «С горестью узнал вчера о происшедшем в Москве. Признаюсь, никак не ожидал. Я был совершенно уверен в твоем избрании. Не пойму, в чем тут дело — неужели г-ам гласным не известна твоя заботливость (истинная) по отношению к галерее? Что же это, интрига? или же покупки наши крайнего направления (по их мнению исключительно твои)? Да, чувствую — для тебя это горе. Спрашивается — что же теперь делать нам — Алекс<андре> Пав<ловне Боткиной> и мне? — не знаю. Ты убедительно про-

сишь в видах галереи — не выходить, но выйти придется во всяком случае, если не сейчас, то через некоторое (не слишком продолжительное время). Очевидно, г. Вишняков (о котором решительно никто и ничего не знал за исключением гласных) будет действовать по вкусу Ивана Евменьевича <Цветкова> — быть же в положении, в коем сей последний находился все время своего пребывания в Совете — считаю невозможным, а в таком положении мы с Алекс<андрой> Павловной <Боткиной> очутимся при первой же покупке. Все это ты, конечно, знаешь сам. Но в чем ты видишь возможность борьбы и «все быть может к лучшему» — не знаю. Не лучше ли, быть может, в видах галереи нам обоим выйти именно теперь? Видел редакцию журнала «Мир искусства» и Матэ — все возмущены» (Серов. Переписка, стр. 233, 234). О глубокой озабоченности членов «Мира искусства», и в их числе Дягилева, за судьбу Третьяковской галереи в связи с неизбранием Остроухова в ее совет см. т. 1 настоящего изд., письмо 11, стр. 505.

Серов и Боткина вняли словам Остроухова и не вышли из совета галереи (см. т. 1 настоящего изд., письмо 31, стр. 265).

[45] А. П. Боткина была весьма обеспокоена известием о болезни Серова. 9 ноября 1903 г. она писала Остроухову: «Ваше длиннейшее и сложнейшее письмо получила. Прежде всего поняла с ужасом, что Серов плох и плох. Это ужасно. При массе докторов, которые все-таки выяснить не могут, больной-то ведь один, доктора сменяются, усталость, отдыха нет, а больной бессменно переходит из рук в руки без отдыха, без срока. Думать не могу об этом» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

О тогдашней тяжелой болезни Серова см. т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320, и т. 1 настоящего изд., письма 27—30, стр. 263—265.

[46] Николай Иванович Гучков (1865—1935) — гласный Московской городской думы (с 1892 г.), городской голова Москвы (1905—1913). По словам газеты «Новости дня», Гучков — «человек недюжинного ума, с большими связями в коммерческом мире столицы» (1905, 20 ноября, № 8058). После Октябрьской революции он и его брат А. И. Гучков принимали активное участие в организации интервенции против Советской России.

В 1902 г. Серов исполнил портреты четырех дочерей Гучкова.

[47] Гучков рассылал приглашения на заседания организационной комиссии Московской думы, на которых должен был обсуждаться вопрос о пересмотре положения об управлении Третьяковской галереи.

[48] Николай Петрович Вишняков (1841 — ок. 1920 г.) — купец, гласный Московской городской думы, автор книги «Сведения о купеческом роде Вишняковых, собранные Н. Вишняковым» (М., 1905—1911) и многочисленных неизданных беллетристических произведений, статей и воспоминаний (находятся в отделе рукописей ЛБ и ЦГАОР).

В 1903—1905 гг. Вишняков вместо Остроухова был членом совета Третьяковской галереи, где всегда противостоял Серову и А. П. Боткиной. В то время в печати по адресу Вишнякова высказывались такие слова: «За десятилетнее сидение в Думе он ни разу не раскрывал рта и принадлежит к бесцветной нейтральной думской группе»

(S. <С. Л. Кугульский>. К обновлению Совета Третьяковской галереи.— «Новости дня», 1903, 6 июня, № 7183). Прозрачные намеки на то, что Вишняков был членом-любителем Московского общества любителей художеств, заключались таким суждением: «Для любительства и без галереи широка арена. На ней пусть и подвизаются. Надо дело делать, а не баловаться» (Арсений Г. <И. Я. Гурлянд>. Который из двух? — Там же, 1903, 7 июня, № 7184). О подлинном лице этого человека, мнившего себя истинным деятелем культуры и искусства, можно судить по тому факту, что в 1913 г. он протестовал против субсидий народному университету имени А. Л. Шанявского (С. Яблоновский. Особое мнение г. Вишнякова.— «Русское слово», 1913, 20 ноября, № 268).

[49] Об этом заседании совета Третьяковской галереи от 23 марта 1904 г. см. т. 2 настоящего изд., стр. 308, и прим. 7, стр. 315.

[50] Речь идет о витринах, которые исполнил В. М. Васнецов для экспозиции произведений древнерусской живописи, собранных П. М. Третьяковым. В те дни совет галереи готовил показ этих произведений широкой публике.

[51] Имеется в виду комиссия по жалобам при Московской думе. Туда поступило заявление А. П. Боткиной о том, что князь Голицын, попечитель галереи, самоуправно не включил в протокол заседания совета Третьяковской галереи ее особое мнение, в котором она высказывалась против приобретения картин из коллекции С. Н. Голяшкина. Комиссия по жалобам решила рассматривать заявление А. П. Боткиной «возможно абстрактнее, без отношения к лицам и без осуждения чьих-либо действий» и усмотрела в нем «стремление известной части Совета галереи урегулировать порядки в Совете, улучшить их» (В Третьяковской галерее.— «Новости дня», 1904, 10 апреля, № 7487). Заявление Боткиной привело к официальному признанию неудовлетворительного положения, сложившегося в совете галереи при большинстве Голицына — Цветкова — Вишнякова.

[52] С. П. Дягилев готовил в то время Историко-художественную выставку русских портретов, устроенную им в 1905 г. в Таврическом дворце в Петербурге (см. т. 1 настоящего изд., стр. 54, и прим. 17, стр. 99).

[53] Очевидно, Остроухов упоминает то письмо Серова, которое датировано <18 апреля> 2 мая 1904 г. В нем Валентин Александрович сообщал: путешествие «пока идет хорошо. В Риме — хорош город, счастлив был его повидать и увижу опять — было свежо немножко, ну а тут уж тепло изрядно» (Серов. Переписка, стр. 240, 241). Свое впечатление от путешествия по Италии Серов выразил в письмо от <17 апреля> 1 мая 1904 г. В. Ф. Нувелю: «...немножко пучит от искусства — хочу смотреть на море и ослов,— а хороша Италия, честное слово, и Рафаэли, хотя они и называются Santi» (не издано; ЦГАЛИ).

[54] Лидия Васильевна Верещагина (1865—1911), урожденная Андриевская,— ученица Московской консерватории, которую она не окончила; современники считали ее «недюжинной пианисткой» (С. К<угульский>. К гибели В. В. Верещагина.—

«Новости дня», 1904, 7 апреля, № 7484). Л. В. Верещагина принимала близкое участие в осуществлении различного рода начинаний своего мужа художника В. В. Верещагина.

[55] В письме идет речь о голосовании на выборах попечителя Третьяковской галереи в Московской думе в конце января 1905 г. Друзья Остроухова, в том числе Серов, приняли все меры к тому, чтобы Остроухов стал руководителем галереи и всемерно его поддерживали. А. П. Боткина отвечала Остроухову 28 января 1905 г. на его сообщение о провале на первом туре выборов: «Я сказала уже вам мой взгляд. С болью, обидой в душе, но не бросайте дела <...> И Серова не подзадаривайте, а удержите. Если нас будет по-прежнему трое, я плюю на остальное, и мне ничего лучшего не надо, я буду счастлива» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

[56] Эта телеграмма послана Боткиной в ответ на ее письмо, в котором она сообщала, что «Малявин головокружителен и гениален» (О. А. Живова. Ф. А. Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество. М., 1967, стр. 122). Речь шла о картине Малявина «Вихрь», экспонировавшейся на выставке «Мира искусства». Тогда же это произведение было приобретено советом Третьяковской галереи.

[57] Об отношении Серова к В. Э. Борисову-Мусатову см. т. 1 настоящего изд., стр. 529.

О том, что Серов считал нужным приобрести упоминаемые произведения Борисова-Мусатова, видно из письма к нему этого художника от апреля 1905 г. (Серов. Переписка, стр. 363). 8—9 декабря 1905 г., когда совет галереи обсуждал вопрос о приобретении работ Борисова-Мусатова, Серов «рекомендовал остановиться на картине «Призраки», как на одном из лучших произведений художника» («Известия московской городской Думы», отдел официально-справочный, 1906, январь, стр. 30). Так эта картина поступила в Третьяковскую галерею.

[58] Дмитрий Иванович Толстой, граф (1860—ок. 1942 г.), брат И. И. Толстого; в 1884—1890 гг.— сотрудник министерства иностранных дел, церемониймейстер, гласный Петербургской городской думы, в которой, по его словам, «голосовал всегда с прогрессивной частью» (Д. И. Толстой. Автобиографические записки.— Не издано; ЦГАЛИ); с 1901 г.— товарищ управляющего Русским музеем. Журнал «Мир искусства» считал это назначение «крайне удачным»: «Граф Д. И. Толстой большой любитель искусства и сам собиратель художественных произведений. Надо надеяться, что его участие в делах музея внесет свежую струю в самую существенную часть деятельности нашего художественного хранилища — в вопрос о новых приобретениях музея» (1901, т. 5, стр. 184). С 1909 г. Д. И. Толстой стал директором Эрмитажа, действительным членом Академии художеств. В 1911 г. он был генеральным комиссаром русского отдела на Всемирной выставке в Риме. В том же году именно благодаря его настойчивости Русский музей приобрел портрет Иды Рубинштейн кисти Серова. В «Автобиографических записках», касаясь своей художественной деятельности, Д. И. Толстой отмечал: «...все связанное с искусством для меня всегда было особенно дорого, и в жизни моей более всего я увлекался прелестями природы и творениями искусства» (не издано; ЦГАЛИ).

[59] Николай Александрович Тархов (1871—1930) — художник. В двадцать четыре

года пытался поступить в Училище живописи, но не выдержал вступительного экзамена. В 1897 г. сблизился с К. Коровиным и с кружком молодых московских художников — П. Кузнецовым, П. Уткиным, А. Срединым. Вскоре после этого поселился во Франции, где продолжал заниматься живописью.

В 1910 г. редакция журнала «Аполлон», во главе которой стоял С. К. Маковский, устроила выставку работ Тархова. Журнал объявлял Тархова «большим самородным талантом» и заявлял, что «пора поклониться его глубоко правдивому, искреннему, прекрасному творчеству» («Аполлон», 1910, № 12, стр. 18).

В письме Серова от 18 ноября 1910 г., на которое ссылается Остроухов, говорилось: «Будь добр по получении этого письма распорядись относительно Тархова. Напиши или телеграфируй в Петербург Сергею Констант<иновичу> Маковскому в редакцию «Аполлон», где имеется выставка Тархова о задержании (как было условлено между нами) его картины из цикла «Maternité» — «Tendresse maternelle». Он все ко мне пристает — но он прав, картина, т. е. этюд хорош — материнство есть» (Серов. Переписка, стр. 258, 259).

Картина Тархова «Материнство» была приобретена советом галереи 30 декабря 1910 г. вместе с другой его работой «Парижский бульвар».

[60] Александр Андреевич Карзинкин (1863—1931) — промышленник, любитель искусства, владелец домашнего театра на Покровском бульваре в Москве, участник спектаклей Алексеевского кружка, член Московского нумизматического общества, от которого был депутатом на Первом съезде художников; в 1905—1912 гг. — член совета Третьяковской галереи. По словам писателя И. А. Белоусова, А. А. Карзинкин вместе со своей сестрой Еленой Андреевной принимал близкое участие в жизни литературного кружка «Среды» и сам «немного» занимался литературой (И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания. 1880—1928. М., 1928, стр. 135). После Октябрьской революции Карзинкин — научный сотрудник Государственного Исторического музея в Москве.

[61] Сергей Николаевич Третьяков (1882—1944) — внук С. М. Третьякова, одного из основателей Третьяковской галереи, был членом совета галереи с 1913 г.

Один из современников так характеризовал его: «Был он неврастеником, человеком неуравновешенным, с большим надрывом <...> Со своими сотрудниками и даже с сослуживцами он держался гордо, порою надменно <...> его недолюбливали, зная его самопреклонение» (П. А. Бурышкин. Москва купеческая. Нью-Йорк, 1954, стр. 249, 250). Перед первой мировой войной С. Н. Третьяков был директором Костромской мануфактуры. При последнем составе Временного правительства — председатель экономического совета, в правительстве Колчака — министр торговли. Умер в концлагере под Берлином.

[62] Петр Иванович Петровичев (1874—1947) — пейзажист, ученик Левитана и Серова.

[63] Сергей Тимофеевич Коненков (р. в 1874 г.) — скульптор, народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской премии.

[64] Об этом приобретении картины М. С. Сарьяна см. т. 2 настоящего изд., стр. 225, и прим. 4, 5, стр. 226, 227.

[65] «Серовское дело», о котором говорит Остроухов, возникло при следующих обстоятельствах.

В октябре 1910 г. Серов, собираясь за границу, запросил в полицейском участке свидетельство о разрешении на выезд. Пристав участка потребовал, чтобы Серов лично явился к нему по этому вопросу. Серов вспылил и в ответ написал, по его словам, «довольно сердитое, но справедливое письмо» (Серов. Переписка, стр. 257). В нем, в частности, были такие строки: «Перед каждой выдачей мне свидетельства на выезд за границу Вы требуете меня к себе в участок для совершенно ненужных разговоров — ибо бумаги у меня в порядке. Скорее у Вас в канцелярии непорядок <...> В Петербурге через дворника мне беспрекословно выдавалось свидетельство на выезд за границу. Здесь же в Москве, где живу почти 20 лет, Вы меня беспокоите приглашением на личные разговоры <...> Если Вам угодно получать вообще какие-либо разъяснения — то со своей стороны прошу Вас являться ко мне на дом» (письмо от 14 октября 1910 г.— Там же, стр. 385, 386).

Получив такое письмо, пристав участка привел его полностью в составленном им протоколе и далее заявлял: «Не вдаваясь пока в обсуждение того, были ли допущены со стороны моей или вверенного мне Участкового Управления неправильности или же вообще несправедливые отношения к автору письма, так как эта сторона дела не имеет существенного значения для признания содержания вышеприведенного обращения г. Серова ко мне оскорбительным, нахожу, что письмо это по содержанию своему и по цели, которую при этом преследовал автор, является оскорбительным для меня. Письмо это написано спустя два дня после того, как г. Серов был удовлетворен вверенным мне Управлением просимым им удостоверением о неимении со стороны местной полиции препятствий к выезду за границу, следовательно, казалось бы, ему незачем было уже обращаться ко мне с выражением своего неудовольствия, а если он считал, что в отношении его со стороны местной полиции допущены какие-либо неправильности, он мог принести в установленном порядке жалобу. Само собой разумеется, что в подобном действии г. Серова заключаются все признаки умысла, заранее обдуманного намерения, рассчитанного исключительно на то, чтобы выразить полное презрение и пренебрежение ко мне как должностному лицу. Весь тон письма говорит именно об этом намерении его, Серова, а такие фразы <здесь цитируются те выдержки, которые приведены выше> являются прямо-таки унизительными и оскорбительными для должностного лица, по закону пользующегося правом на особое уважение. По сим соображениям нахожу, что академик-художник Валентин Александрович Серов, 43 лет от роду, подлежит ответственности за оскорбление меня как пристава, в письме, адресованном мне по поводу исполнения мною служебных обязанностей, т. е. в преступлении, предусмотренном 286 ст. Улож<ения> о наказ<аниях> угол. и исправ.» (публикуется впервые по копии; отдел рукописей ГТГ). Так произошло привлечение Серова к судебной ответственности за оскорбление должностного лица в бумаге, поданной в присутственное место. История эта получила огласку и стала даже достоя-

нием петербургских и московских газет, напечатавших короткие сообщения о «серовском деле» (см., например, «Речь», 1910, 16 декабря, № 345, а также т. 2 настоящего изд., стр. 436).

[66] Михаил Николаевич Попов (? — 1947) — присяжный поверенный, впоследствии эмигрант, один из руководителей Союза советских патриотов во Франции.

По-видимому, если бы Остроухов «не принял со своей стороны все меры», в деле с приставом решение суда было бы иным. Так же думала и А. П. Боткина, которая 23 февраля 1911 г. писала Остроухову: «Про Серова мы уже прочли из газет. Как благополучно он отвертелся. Это ужасно приятно. Неужели это благодаря красноречию М. Н. Попова; неужели ваш Попов так силен?» (не издано; отдел рукописей ГТГ). В наиболее полном отчете о суде над Серовым это решение излагалось так: «...судебный следователь не нашел в данном деле состава преступления и направил его к прекращению, но прокурорский надзор не согласился с ним. Защитник г. Серова (сам он в заседание суда не явился) присяжный поверенный М. Н. Попов доказывал на суде, что нельзя говорить о присутственном месте, так как участок не является согласно законному определению таким местом. Окружной суд согласился с этими доводами и, признав г. Серова виновным по 1 ч. 286 ст. ул. о нак. (оскорбление чиновника на словах, когда «слова являются неприличными, но не ругательными или поносительными»), приговорил его к штрафу в пять рублей» («Голос Москвы», 1911, 11 февраля, № 33).

[67] Одним из друзей была находившаяся в Париже А. П. Боткина, которую о смерти Серова известил сам Остроухов. Ответное письмо Боткиной (от 22 ноября 1911 г.) было таково: «Дорогой Илья Семенович, что за ужасно раздирательный день. Я очень вам благодарна, что вы мне тотчас телеграфировали. Но я не могу вам описать, что было, когда я прочла телеграмму. Такой же удар, как вы мне, я в свою очередь нанесла Аргутинскому. Он пришел часа в три и сидел часа четыре, провели время в слезах и беседах. Так легче вместе. Какой ужас! И сколько дней пройдет, покуда я узнаю подробности. И не быть там какая горькая обида!» (не издано; отдел рукописей ГТГ). И она же, узнав о том, что Остроухов «имеет в руках дела семьи Серовых», писала ему 4 декабря 1911 г.: «Хорошо, что это Вам приходится — приятно хоть чем-нибудь быть еще полезным ему» (не издано; там же).

[68] Сергей Тимофеевич Морозов (1862 — ум. ок. 1950 г.) — один из основателей и заведующий Кустарным музеем в Москве (с 1889 г.). Вместе со своим братом С. И. Мамонтовым и Г. А. Рачинским был учредителем Общества для распространения художественно-промышленного образования («Новости дня», 1896, 14 января, № 4525). Друг и поклонник И. И. Левитана. Крупный фабрикант, директор правления Никольской мануфактуры.

[69] Иван Абрамович Морозов (1871—1921) — коллекционер произведений новейшей французской живописи, один из членов купеческой династии Морозовых, известных московских фабрикантов.

Хотя по образованию И. А. Морозов был инженером — он окончил политехникум

в Цюрихе,— любовь к искусству у него возникла, по-видимому, в раннем возрасте, с тех пор, как он стал брать уроки рисования у К. Коровина и Е. И. Хруслова. Первую картину И. А. Морозов приобрел в 1903 г., как бы приняв коллекционерские обязанности своего старшего брата М. А. Морозова, тогда умершего. По словам современника, в первые годы коллекционерства И. А. Морозов нередко прибегал «к советам близких ему художников — Серова, Коровина, Виноградова» (Б. Терновец. И. А. Морозов. — «Среди коллекционеров», 1921, № 10, стр. 39). Через некоторое время, как сообщает в своих воспоминаниях А. Я. Головин, он стал «одним из самых знающих и дельных московских коллекционеров» (Головин, стр. 74).

И. А. Морозов не был лишен либеральных порывов. Он возглавлял Рогожский третий участок попечительства о бедных. Более того. Как сообщала газета «Русские ведомости», И. А. Морозов вместе с Шаляпиным был среди ста сорока москвичей, подписавших телеграмму С. Ю. Витте о предоставлении немедленной амнистии всем пострадавшим «за политические и нравственные убеждения» («Русские ведомости», 1905, 20 октября, № 275).

В 1910 г. Серов написал портрет И. А. Морозова. В одной из лучших статей о Серове-портретисте по поводу этого произведения художника говорится следующее: «Серов был самым своевольным из русских портретистов. То, что он изображал на портрете, почти всегда бывало не таким, каким человек был на самом деле. Очень редко (для этого нужно было, чтобы в нем поднималась душевная растроганность) он мирился со своей моделью настолько, чтобы любовно изобразить ее с жизненной верностью: это случалось, преимущественно, когда он работал над портретами детей. Может быть, потому, что они — звереныши, он писал их с той же дружелюбной святостью, как своих лошадей и собак. Взрослого человека он любил тиранить и умел тиранить. Во внутреннем плане его можно назвать первым русским деформатором: он духовный отец нынешних мучителей наших, столь неистово сдвигающих нам черепа, скулы и носы во славу выразительной формы. За желание быть написанным Серовым человек платился тем, что получал себя в несвоем виде. Это был он — не он, на которого он обязан был походить, ибо ведь известно же, что Серов — портретист замечательный. Натянуто улыбающемуся заказчику, торопящемуся высказать сердитому мастеру восхищение своим — несвоим портретом, Серов, собственно, отвечал классическим афоризмом деформатора: «я очень рад, что вы так похожи на мой портрет!..» И у модели оставалась на всю жизнь задача, быть похожим на свой прославленный портрет. Серовский портрет И. А. Морозова так же тиранически обошелся с оригиналом: он слепил И. А. Морозова совсем из другого теста, нежели отпущенное ему природой <...> Серовский Морозов — очень подтянутый и очень вылощенный европеец, с очень общим строем не то модного депутата, не то свежего банкира, интересующегося искусством и покупающего по указке нашептывателей вещи последнего крика, чтоб тут же спрятать их по кодексу доброго тона <...> Серовский «модный депутат», такой стройный и лощеный на портрете <...> — появлялся своей большой и рыхлотелой фигурой на выставках как-то по-своему, неожиданно, никогда не в дни вернисажей и сутолок, когда можно было видеть всю Москву. Он приходил в какой-нибудь будничный день, и, не спеша, один, начинал хождение по пустынным

комнатам»... (А. Эфрос. Человек с поправкой. Памяти И. А. Морозова.— «Среди коллекционеров», 1921, № 10, стр. 1—4).

Портрет И. А. Морозова находится в ГТГ.

[70] См. также т. 1 настоящего изд., письмо 52, стр. 273, и след. прим.

[71] В печати того времени неоднократно высказывались мнения, что «золото — не удел портретиста» (М. Г. Сухоровский. Некролог.— «Голос Москвы», 1908, 28 февраля, № 49). Не успели похоронить Серова, а уж в прессе появились сообщения о тяжелом материальном положении его осиротевшей семьи. «Будь он другой человек,— говорилось в газете «Биржевые ведомости»,— он мог бы лопатами загребать золото» (1911, 24 ноября, № 12650). Были и такие уточнения: «после покойного осталась жена и шесть человек детей почти без всяких средств» (В. А. Серов.— «Столичная копейка», 1911, 23 ноября, № 201). Подобные высказывания сделали и другие газеты (см. т. 2 настоящего изд., стр. 448). Через несколько дней журнал «Зеркало» в заметке о Серове поместил такую фразу: «Обязанность художников и почитателей таланта покойного предохранить семью от нужды» (1911, № 48, 27 ноября, стр. 4). И вот наступил день, когда благородное начинание Остроухова по материальному обеспечению Серовых (см. письмо 48) стало достоянием гласности. В московской «Вечерней газете» появилась заметка «Семья Серова» следующего содержания: «Великие люди малы в житейских делах. И всегда без денег. Кто бы мог поверить, что В. А. Серов оставил семью без всяких средств? Оказывается, Валентин Александрович жил всегда чуть ли не в долг. Займет у приятеля «до получения заказа», а придет заказ,— все деньги уходят на покрытие долгов. Зная о том, в каком положении находилась семья великого художника, И. С. Остроухов, личный друг Валентина Александровича, душа Третьяковской галереи, страстный поклонник Серова, сам художник и меценат, объехал несколько крупнейших меценатов Москвы. Пятеро меценатов дали по 10 000 рублей! Спасибо этим меценатам,— которые мало того, что пожертвовали,— что не совсем походит на московских меценатов, но еще не захотели свое имя сделать предметом гласности, что уже совсем не походит на московских меценатов. Радуемся от души за семью Серова. И рукоплещем неведомым меценатам, которые поняли, что они совершили не пожертвования, а заплатили щедро, красиво, благородно долг семье великого художника» («Вечерняя газета», 1911, 28 декабря, 1911). На следующий день кратко об этой заметке информировала своих читателей петербургская газета «Речь» (Обеспечение семьи Серова.— 1911, 19 декабря, № 348).

Опровержение Остроухова, о котором он упоминает в письме к Д. И. Толстому, было напечатано в форме письма в редакцию «Речи». Вот его текст: «В № 348 вашей газеты, в отделе «Московская хроника», помещена взятая из «Вечерней газеты» заметка о том, что я «объехал несколько крупнейших меценатов Москвы и собрал 50 000 рублей для обеспечения семьи покойного моего друга, художника В. А. Серова, оставшейся без всяких средств». Прошу вас, в интересах истины, не отказать напечатать настоящее мое заявление, что приведенное сообщение совершенно не соответствует действительности. На самом деле, после смерти В. А. Серова, мною была предпринята реализация оставшегося после него имущества, заключавшаяся в художественных произведениях,

и таким путем выручена некоторая сумма, размеры которой я, по понятным соображениям, не могу предать гласности. Сбора же на обеспечение семьи умершего я не производил» («Речь», 1911, 22 декабря, № 351).

В 1914 г. под предлогом обеспечения семьи Серова во время посмертной выставки дельцы стали «играть» на произведениях художника.

В одной из тогдашних газет сообщалось: «Картины, оцененные, например, в 300 рублей, были спешно скуплены «художественными биржевиками» с «надбавкой в 50 рублей для пользы семьи» и затем перепроданы публике через несколько минут по 800 и 1000 рублей» (Мальшток. «Игра» на картинах Серова.— «Петербургский листок», 1914, 9 января, № 8).

[72] Еще в июне 1911 г., когда Д. И. Толстой вел переговоры с Серовым о приобретении портрета Иды Рубинштейн, художник предупреждал его: «Да — нареканиям Вы подвергнетесь с этой покупкой, и непосредственное начальство Ваше будет недовольно» (не издано; ЦГИАЛ СССР). Так и случилось. «Как заведующий музеем Александра III граф Д. И. Толстой обвиняется в том, что приобрел «Иду Рубинштейн» Серова»,— сообщал журнал «Русская художественная летопись» (1911, № 18, декабрь, стр. 278). Лишь 28 января 1912 г. Остроухов смог написать Д. И. Толстому: «Поздравляю Вас с улажением Серовских приобретений и очень жалею, что Ида останется зябнуть в Ваших холодных стенах, где кроме Вас ее никто любить не будет» (не издано; отдел рукописей ГРМ).

[73] По-видимому, эти ласково-любовные слова о портрете Иды Рубинштейн Остроухов сказал когда-то при Серове, и они пришлись ему по душе, так как он повторил их в письме к М. С. Цетлин: «Остроухов мне между прочим говорил о вашем намерении приютить у себя бедную Иду мою Рубинштейн, если ее, бедную, голую, выгонят из музея Александра III на улицу» (Серов. Переписка, стр. 323, 324.— Составитель издания пометил это письмо октябрем 1911 г., однако было бы более точно полагать, что оно написано после 20 октября).

[74] Николай Николаевич Черногубов (1873—1942) — помощник хранителя Третьяковской галереи (1902—1913) и ее хранитель, позднее научный сотрудник Киевского государственного музея русского искусства.

Черногубов является автором статей «Происхождение А. А. Фета» («Русский архив», 1900, № 8) и «К хронологии стихов А. А. Фета» (альманах «Северные цветы», 1902).

И. Э. Грабарь, хорошо знавший Черногубова по работе в Третьяковской галерее, так характеризовал его: «...Черногубов был человек особенный, не на каждом шагу встречающийся, и в истории Третьяковской галереи ему должно быть отведено видное место. Блестяще одаренный, наделенный острым, едким умом, он не щадил никого из своих многочисленных недоброжелателей и завистников <...> Черногубов был одним из первых, серьезно заинтересовавшихся древнерусской иконой и оценивших ее художественное значение. Тогда они не высоко расценивались на рынке <...> Превращение Остроухова из отрицателя иконы в ее ревностного пропагандиста было всецело делом Черногубова» (Грабарь. Автомонография, стр. 252—254).

К. А. КОРОВИН

Константин Алексеевич Коровин (1861—1939) — живописец, один из близких друзей Серова.

Свое понимание задач искусства Коровин неоднократно высказывал в статьях, литературных произведениях и беседах с представителями печати. Вот, например, что было сказано им в день его пятидесятилетия во время беседы с одним журналистом: «Моей главной, единственной, непрестанно преследуемой целью в искусстве живописи всегда служила красота, эстетическое воздействие на зрителя, очарование красками и формой. Никогда никому никакого поучения, никогда никакой тенденции, никакого протоколизма. Живопись, как музыка, как стих поэта, всегда должна вызывать в зрителе наслаждение, чувство прекрасного. Именно чувство, именно высокое, чистое наслаждение. Художник дарит зрителя только прекрасным». И далее: «К искусству живописи я вижу в обществе пробуждение интереса. Интереса этого и не может не быть. Потому что ничто так не волнует человека, как это искание вечной красоты и справедливости! Россия всегда была большой выразительницей искусства. Народ ее — народ огромного вкуса. Взять хотя бы храмы, иконы или головной убор русской женщины доброго старого времени. Все это полно высоких образцов, очаровательных форм, большой затейливости. Скажу даже: произведения нашей древней архитектуры и живопись северных икон по своей ценности нисколько не уступят итальянскому Ренессансу» (Художник и критики. К 50-летию К. А. Коровина.— «Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269).

Картины Коровина производили на современников сильное впечатление. Вот что, например, говорил его сверстник А. Я. Головин, несмотря на существовавшую между ними, по словам Грабаря, «знаменитую неприязнь»: Коровин был «тончайшим пейзажистом<...> Не будучи профессиональным портретистом, Коровин брался, однако, и за портреты,— порою весьма удачно» (Головин, стр. 25, 26). Коровин оказал влияние на творчество многих русских художников (см. вступительную статью И. С. Зильберштейна к публикации воспоминаний Коровина «Из моих встреч с А. П. Чеховым».— «Литературное наследство». Т. 68. А. П. Чехов. М., 1960, стр. 547, 548).

Коровин блестяще проявил себя в театрально-декорационном искусстве, которому отдал около пятидесяти лет жизни. Всего для императорских театров и Частной оперы Мамонтова Коровин написал декорации и костюмы к шестидесяти четырем балетам и восьмидесяти четырем операм (Георгий Немирович-Данченко. К. А. Коровин. К 75-летию со дня рождения.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1936, № 50, 5 декабря, стр. 9). То, что Коровин создал в театре, является значительнейшим явлением русского театрально-декорационного искусства. А. М. Герасимов, сам одно время пробовавший силы в театре, писал: «Много возможностей дает сцена художнику. Я шесть лет пробыл в мастерской К. Коровина, пристально изучал его живописные приемы и нахожу, что равного ему нет в театрально-декорационном искусстве, хотя в то же время работали такие блестящие мастера театральной декорации, как Головин, Добужинский» (Александр Герасимов. Жизнь художника. М., 1963, стр. 119). В одном современном французском издании о Коровине говорится следующее: «Более ста декораций к операм и балетам Москвы и Петербурга свидетельствуют с несомненной очевидностью о его качествах и делают из него одного из творцов новой театральной эстетики в России<...> его имя останется связанным с открытием искусства одновременно варварского и утонченного, которое так глубоко сказалось на вкусах европейской публики 1910-х гг.» (имеются в виду «русские сезоны» С. П. Дягилева, в которых принимал участие Коровин; Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957, p. 196).

Общительный, легко увлекающийся, Коровин отличался редким постоянством в своих дружеских привязанностях к Врубелю, Левитану, Серову и Шаляпину. Они отвечали ему тем же. Шаляпин неоднократно писал ему в таком духе: «Ты знаешь, милый Костя, как я тебя люблю и уважаю, значит, смею надеяться, что ты со мной церемониться и стесняться не станешь» (Шаляпин, т. 1, стр. 456). А. Я. Головин, сам близко знавший Шаляпина, писал в своих воспоминаниях: «Федор Иванович очень ценил Коровина как художника и любил его как человека, хотя нередко у них происходили маленькие ссоры по незначительным поводам. Их сближало влечение к природе, к рыбной ловле, а также к коллекционерству» (Головин, стр. 26).

Серов был очень близок с Коровиным почти с начала знакомства (в 1886 г.) и до конца дней своих. Их жизнь и творчество неотделимы: они создавали совместные произведения («Хождение по водам» — 1890 г., декорации к «Юдифи» в постановках 1898 и 1908 гг., портрет Ф. И. Шаляпина — 1904 г.), вдвоем ездили на этюды во Владимирскую губернию в 1891 г., имели в те же годы общую мастерскую, в 1894 г. совершили поездку на Север, преподавали в одном классе в студии Званцевой и в Училище живописи.

Серов неоднократно портретировал Коровина. Наибольшей известностью пользуются портрет 1891 г. и полотно «Рассуждение о рыбе и прочем» (1905).

С. А. Щербатов, хорошо знавший обоих художников, отвечая на вопрос «как могут два человека, столь разные во всех отношениях, дружить и было ли это подлинной дружбой», писал: «Трем предметам глубокой искренней своей любви Коровин оставался верен всю свою жизнь <...> — а именно родине — России, искусству и природе. Эта верная любовь к этим трем предметам любви и связывала Коровина с Серовым, этих двух людей, столь разных по природе и темпераменту — этого весельчака и меланхо-

лика, этого шармера Костю, которым так легко было увлечься, и замкнутого в себе, обычно хмурого Серова, которого можно было любить или не любить, но на которого можно было положиться и которому до дна можно было поверить» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 269). Имеется много свидетельств современников о дружбе этих выдающихся мастеров живописи. Приведем одно из них, имеющее особое значение, так как оно записано И. Э. Грабарем со слов самого Серова: «Серов не раз признавался мне,— сообщает Грабарь,— что никто из его сверстников не производил на него столь обаятельного впечатления, как именно Коровин. Он любил его особенно нежно, любил и ценил его исключительное живописное дарование» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 138).

Будучи глубоко русским человеком, Коровин не мыслил существования вне родины «Красавица Россия, никогда не умирающая, нетленная, вечная!» — говорил он сыновнелюбовно о своей отчизне («Иллюстрированная Россия», Париж, 1933, № 18, 29 апреля, стр. 12). И какой подлинной трагедией в личном и художническом плане оказалось для него то, что последние годы жизни (с 1923 г.) он находился во Франции. Больной художник, не всегда имевший силы писать картины, которые к тому же подчас не находили покупателей, занялся литературным трудом. Ему тогда было около семидесяти лет. Так в зарубежной печати появились фрагменты воспоминаний Коровина о его встречах с интересными людьми, о прожитой им жизни. Переосмысливание того, что ему довелось увидеть в России, еще большей тоской наполняло его душу. «Эх, как видно, хорошо было в России и за Полярным кругом...»,— писал он в одном из своих рассказов (На Севере диком.— «Возрождение», Париж, 1932, 10 мая, № 2534).

За двенадцать лет — с 1928 по 1939 год — в зарубежных русских газетах и журналах было напечатано более трехсот шестидесяти литературных произведений художника.

К сожалению, это огромное мемуарное наследие Коровина у нас до сих пор почти неизвестно не только широким кругам советских читателей, но и исследователям жизни и творчества художника. (В сб. Коровин, выпущенном в 1963 г., ни одним словом не упоминается литературный труд Коровина; Д. Коган, автор монографии о художнике, называет лишь около семидесяти произведений). Между тем в истории русского изобразительного искусства и литературы это один из весьма редких случаев, когда художник такого большого диапазона и дарования меняет кисть на перо, создавая не менее талантливые произведения.

В настоящее время готовится к изданию книга «Константин Коровин вспоминает...», куда войдет свыше семидесяти его мемуарных произведений.

Случилось так, что подробных воспоминаний о Серове Коровин не написал. Однако в его мемуарных рассказах встречаются многочисленные упоминания о Серове, которые представляют безусловный интерес.

Собранные нами воспоминания Коровина о Серове распределены по пяти разделам. В первый раздел входит сделанная бывшим приват-доцентом Московского университета Б. П. Вышеславцевым запись воспоминаний Коровина «Серов и Врубель. Мастер-

ская в доме Червенко» (Б. П. Вышеславцев. Мои дни с К. А. Коровиным.— «Новый журнал», Нью-Йорк, 1955, № 40, стр. 158, 159); во втором разделе — воспоминания, появившиеся в печати в дни похорон Серова («Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269; «Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269); третий — сохранившиеся в записных книжках Коровина высказывания Серова и мысли, им навеянные (Коровин, стр. 260, 261, 464, 465, напечатаны с пропусками и искажениями; приводятся по автографам отдела рукописей ГТГ); четвертый раздел составляют отрывки из мемуарных рассказов Коровина, появившихся в зарубежной печати (газеты «Возрождение» за 1930, 1932, 1933 и 1935 гг. и «Россия и славянство» за 1930 г.) и здесь перепечатываемых впервые; пятый раздел — рассказы о Серове, извлеченные из книги Коровина «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь» (Париж, 1939).

1. Серов и Врубель. Мастерская в доме Червенко

(ЗАПИСЬ Б. П. ВЫШЕСЛАВЦЕВА[1] БЕСЕДЫ С КОРОВИНЫМ)

Эти три художника — Коровин, Серов, Врубель — были друзьями, вместе боролись за жизнь, за свое искусство, вместе прокладывали новые пути.

С Серовым Коровин познакомился у Мамонтова. В это время Остроухов, Серов и Михаил Мамонтов (который тоже хотел быть художником) занимали в Москве отдельную мастерскую, где писали модели[2]. Коровин никогда не был туда приглашаем, так как считался декоратором, а не художником. К его живописи относились отрицательно, не признавая ее серьезной. Коровин тоже не придавал молодому Серову большого значения. «Видя его еще ребячьи наброски и большую трудоспособность, я сначала не заметил в нем ничего интересного»,— говорил Коровин. Но понемногу отношения изменились. Серов сам стал искать сближения с Коровиным. В это время Коровин жил на Долгоруковской улице в доме Червенко[3], где у него была мастерская. И вот Серов, который тоже имел мастерскую, предложил Коровину построить отдельную комнату для него при коровинской мастерской. Так и было сделано. Серов переехал к нему, и началась их совместная дружеская жизнь и работа[4]. Материально художники вели довольно трудную жизнь, но их индивидуальности раскрывались и расцветали. Насколько зависть убивает дух, настолько же дружба окрыляет. Постоянные беседы о живописи давали импульс к работе. Живопись Серова в это время изменилась — сделалась более сильной и темпераментной. Портрет, который он сделал с Коровина в это время, представляет живое воплощение этого периода его творчества. Коровин изображен молодым, полным радости и юмора; изображена знаменитая мастерская в доме Червенко и наконец воплощены колоритные искания Серова — результат его художественного общения с Коровиным. Серов писал этот портрет очень долго, и все же он остался незаконченным, эскизным[5].

<...> Замечательна та характеристика, какую Коровин, редкий мастер замечать существенное в человеке, дал Серову того времени: «Серов был человек мрачный, глубоко тоскующий. Он говорил: жизнь просто ненужная, невольная проволочка и тоска... Серов был брюзглив, ничто

ему не нравилось. Вообще он производил впечатление человека, совершенно упавшего духом. Он очень любил Веласкеса, ценил Репина и как-то не мог сделать ничего своего, словно не зная, что делать. Юморист и насмешник, по характеру скептик, никогда никем и ничем не довольный, он долгое время собирался писать картину: привоз Иверской в публичный дом. Чем увлекла его такая тема, для меня было не совсем понятно.

Он обнаруживал еще необыкновенный интерес к стоящим на бирже извозчикам. Однако он недостаточно писал типичное и смешное, хотя и был юморист. И только в своих карикатурах он вполне проявлял себя, в них он был для меня настоящим художником... «Опять надо писать противные морды»,— говорил он, отправляясь на портретные сеансы; казалось, он пишет их только из нужды. Возвращаясь с этих сеансов, он рассказывал: «Пришел, брат, я писать А<брикосова>, старика. Поздоровались, меня пригласили присесть в гостиной и подождать, покуда позавтракают. В открытую дверь виден завтрак — папаша, мамаша, дети, стук тарелок... Долго завтракали. Наконец, вытирая рот, вышел папаша: ну, теперь, господин художник, займемтесь делом. И вот, я занимался делом за 500 рублей» — и Серов качал головой и смотрел мне в глаза. Так Серов «занимался делом», а я — своими декорациями. Мне все хотелось написать русские большие симфонии в пейзажах с людьми, а Серову Иверскую. Но это так и не вышло».

Вскоре в мастерской Червенко произошло одно важное событие: к Коровину и Серову примкнул Врубель[6].

<...> Интересно проследить, как отразилась совместная дружеская жизнь всех трех художников на их творчестве. Серов здесь получил больше всего для своей живописи. Он находился под влиянием Коровина. Будучи талантливым рисовальщиком и человеком редкой трудоспособности и упорства, он старался освоить живописную насыщенность и пышность коровинских колоритов. Достигнуть этого он никогда не мог, так как был человеком совсем иного жизнечувствования, но все же живопись его стала сильнее.

Напротив, Врубель ничего не мог заимствовать у Коровина, так же, как и Коровин у Врубеля. Это были мощные художественные индивидуальности, и каждая шла своим путем.

2. Памяти друга

Мы были с ним связаны долгою и тесною дружбою. Я увидал В. А. Серова впервые в школе живописи в 1884 году[7]. Еще совсем юноша, лет 19-ти, не больше, он посещал тогда вечерний натурный класс, которым руководил Е. С. Сорокин[8], а я кончал в это время училище. Приблизительно в то же время стал я с ним встречаться у С. И. Мамонтова. Там часто бывал Серов, кажется, даже жил. Через некоторое время мы сблизились с Валентином Александровичем. Я так отчетливо помню его таким, каким он был в ту пору,— милый, задумчивый и молчаливый юноша. Мне предложена была работа: написать для церкви в Костроме большую картину на тему «Христос на Гефсиманском озере»[9] Серов в это время только что женился и был в нужде. Я предложил ему написать картину вместе. Мы отправились в Кострому и там прожили два месяца. Серов писал Христа, я — озеро и все остальное. Серов всегда особенно сильно чувствовал рисунок и характер, я же больше увлекался колоритом. Мы сочетали наши особенности. Эта работа нас окончательно сблизила.

Был Валентин Александрович всегда вдумчивый, глубоко серьезный, страдающий как бы одиночеством. Никогда не сливался он с окружающей жизнью, стоял в ней как-то особняком; всякая ее суета была ему нестерпима. Часто звучала в его разговорах нота презрительной насмешки. Мне вспоминается: из окна фабрики Третьякова в Костроме была видна улица, усеянная кабаками и трактирами; из них выходили оборванные, босые рабочие, шумели, галдели. И я видел, как всегда Серов вглядывался в эту улицу, в ее обитателей. И было ясно, что Серова мучает эта картина. И тогда срывались у него слова:— Однако какая же тоска — людская жизнь!..[10]

Иногда Серов доходил до большой меланхолии, мы молчали целыми днями. Тогда складывались у него мрачные мысли. Но искусство всегда, среди всей меланхолии, увлекало его. И совершенно по-особенному увлекало. Он не восхищался художниками цвета, колорита и радости. Он искал всегда серьезных сторон рисунка. Например, он часто говорил, что ему особенно нравится Менцель[11]. И сам себя часто любил называть «немцем». Иногда же говорил, что ничего ему в живописи в сущности не нравится. И, может быть, в нем был не столько художник, как ни велик он был в своем искусстве, сколько искатель истины. Поэтому же особенно любил он Льва Толстого. В то же время он очень любил музыку.

Никогда не осуждал он никакого порыва в другом, всегда шел этому навстречу, готов был признать все в другом. Но в себе все отрицал, себя, свои работы всегда строго осуждал и очень мучился в своих исканиях.

Долго работая, он никогда не был доволен тем, чего достигал. Выше же всего ставил в живописи рисунок и его особенно упорно добивался.

Угрюмый и задумчивый, Серов в душе своей носил удивительный юмор и смех. Он умел подмечать в самых простых, обыденных вещах их оригинальность и умел так их передавать в своих рассказах, что они облекались в невероятно смешную форму. И потом его определения долго повторялись в среде его знакомых, становились крылатыми словами; смех его был зол и остер и обнажал те отрицательные стороны наблюдаемых им людей и явлений, которые все мы часто совсем не замечаем. Смех его был чрезвычайно тонок.

И только большой художник мог так подмечать особенности людей. Нам случалось часто бывать втроем — Серову, Шаляпину и мне. И я бывал главным предметом его шуток. Какие милые, какие были тонкие эти шутки. От них еще вырастала моя любовь к нему.

Никогда не слыхал я от Серова никакой жалобы ни на людей, ни на условия своей личной жизни. Материальные невзгоды,— а он знал их немало,— не трогали его совершенно. Но когда он видел несправедливость и тихо уходил,— глаза его загорались. И тогда он был суров и непреклонен. Тогда, выясняя правду и добиваясь справедливости, он готов был идти до конца, ничего не боясь. «Все равно»,— этого он никогда не знал.

Сегодня умер большой художник. Но сегодня умер и большой, благороднейшей души человек, который своею работою и своею жизнью возвышал и звание художника, и достоинство человека.

...По окончании нашей совместной картины для Костромы, о которой я говорил выше, мы с Серовым в течение двух лет жили в Москве, имея совместную мастерскую, а затем открыли классы живописи и рисования.

Серов был лучшим рисовальщиком нашего времени. В живописи, главным образом, он всегда ставил в основу рисунок и форму. Он не был увлечен красками и всегда говорил, что можно написать и черно, но что от этого не теряется художественное впечатление, и по поводу этого мы всегда с ним много спорили.

Как личность Серов был человек, высоко ставящий знамя художника. Человек прямой, честный и правдивый, он не легко смотрел на жизнь, всегда был очень серьезен, не мог терпеть легкого тона.

Он был большим поклонником Л. Н. Толстого.

Угрюмый за последнее время, он был крайне самолюбив.

Как-то он получил заказ написать портрет С. М. Третьякова. Сильно нуждаясь,— в то время это было с ним нередко,— придя к Третьякову перед началом сеанса, он спросил у него, нельзя ли получить вперед 300 рублей.

— Когда работа будет окончена, тогда получите все деньги сразу,— сказал П. М. Третьяков, но в то же время пошел в другую комнату за деньгами.

Однако, когда он вернулся, Серова уже не было... <...>[12]

В Серове художники утратили честного и непреклонного защитника их достоинств...[13]

3. Высказывания Серова и мысли, им навеянные

(ИЗ ЗАПИСНЫХ КНИЖЕК КОРОВИНА)

Да, трудно это.

Как сказать, может быть...

— Не знаю, не то...

Не нарисовано.

Легковесно.

Вам все легко.

Понимаете, да не умеете.

Все время рисую козла: как он хвостом вертит, потом поднимает губу.

Странно.

Знаешь ли, у вороны — особенная грация.

Иду писать портрет. Ну, знаешь похожа.

Пишу церковку, лесок — знаешь, а тема-то все не выходит.

Люблю пьяненьких — трудно нарисовать...

Смотри, как И. Е. Репин пишет широко, а палитра у него, подумай, маленькая.

На севере свет все вбок светит — мокрый свет.

Люблю лошадей — красивая штука. Попробуй-ка нарисуй, да знаешь, трудно.

Знаешь: импрессионизм, футуризм!.. Просто, если кто умеет, тогда так.

Не знаю, может быть, хорошо, но смотреть только неприятно.

Трудная штука глаза — ведь они разные.

Смотришь на одну сторону, а писать нужно другую — тогда верней.

Не люблю я, когда много краски на холсте,— неприятно.

Как эти испанцы замечательно головы в холст вставляли; так вот как надо.

Руки писать трудно.

Хорошо надо рисовать, чтоб было похоже, а то все около.
Про Врубеля: Михаил Александрович — красавец.
Хорошо и не хорошо.
Приблизительно.
Хорошо ли-ли-ли.
Не очень.
Хорошо, да не очень.
Ну, знаешь, это просто дрянь.
Краски не важны, я хочу писать черной.
Все краски — краски. Ты черным напиши хорошо.
Писать можно — рисовать-то трудней.
Аман Жан[14] — Париж.
Есть другое искусство...
Работает вол 12 часов, он не артист.
Художник думает год, а делает в течение дня красоту.
В искусстве красота — искусство красоты заключительный аккорд произведения.

Напрасно думать, что живопись одному дается просто без труда, а другому трудно. Вся суть в тайне дара, в характере и трудоспособности. На что обращает внимание сам автор, этому нельзя выучиться. Сальери изучал и фугу и гармонию, а гуляка Моцарт и не говорил о том, что он постиг гармонию и всю теорию музыки, и притом имел еще одну небольшую вещь — гениальность. Посмотрите рисунок Врубеля в Академии и вы увидите, как серьезно и как строго относился Врубель к рисунку. Его набросок портрета Брюсова говорит, каков это был рисовальщик[15]. Чтоб рисовать так, нужно, ах, как много серьезно поработать. Нельзя думать, что талант сел за рояль в первый раз и сыграл симфонию — этого не бывает. Мне много пришлось видеть учеников, и их самая большая ошибка была в том, что они все говорили «потом», они все отдаляли трудность задачи, как бы закрывали глаза и волю на то, что именно надо было тут же атаковать, взять, победить. Муза живописи скучает и изменяет художнику тотчас же, если он будет работать так себе, не в полном увлечении и радости, с ленивой прохладцей, будто бы серьезностью, а главное без любви к своему делу. В начале всего же есть прежде всего любовь, призвание, вера в дело, необходимое безысходное влечение — жить нельзя, чтобы не сделать достижение и надо знать, что никогда не достигаешь всего, что хочешь. Художники — мученики своего дела — никогда не довольны собой. Я заметил, что довольные ученики всегда манерны, потом пошиб и на нем успокоился. Протестанты и спорщики всегда были талантливей послушных и влюбленных в какого-либо художника. Живописец всегда в себе самом со врагами самого себя.

Художник в нем заставляет себя же вызвать волю к деятельности. Мне нравилось, когда Серов ругал себя «лошадью» и бил себя по голове, «что не может» взять цвета. «Ох, я лошадь»,— говорил он.

4. Из биографических рассказов

САВВА ИВАНОВИЧ МАМОНТОВ

...Савва Иванович увлекался керамикой. В Абрамцеве была мастерская, где он лепил вазы, украшая их скульптурой, разнообразнейшей фантастикой. Он и Серов как-то при мне лепили из глины какого-то горбатенького человека, и оба смеялись.

— Нет,— говорил Серов,— шишига, он ни веселый, ни грустный. Он так себе — ходит, глядит, что-то знает и так живет в стороне как-то.

— Постой, Антон, ему уши нужно вот так...

И Мамонтов глиной вылепил на странной лысой голове уши летучей мыши.

— Ниже, ниже,— говорил Серов.— Вот теперь что-то есть... Постойте,— бородку козлиную.

— Этот управляющий... ну, как его?— говорил между тем Серов.

— Шмит[16],— помог ему Мамонтов.

— Да, Шмит. В Шмите шишига есть.

— А верно, он, шишига, верно...

И оба, лепя шишигу, смеялись.

Вошел Репин, посмотрев, сказал:

— А интересно. Но что это такое?

— Шишига,— ответил Мамонтов.

— Что? Шишига?— удивился Репин.

— Знаешь, он такой,— продолжал Мамонтов,— небольшого роста, в шерсти, живет так у дома, в деревне у сарая, такой домовой, все знает, помалкивает, немного портит жизнь, мешает, прольет крынку молока, вывалит из саней,— ну, словом,— шишига.

— Неужели?— сказал Репин серьезно.— Я этого никогда не слыхал. Но, кажется, это вздор.

— А ты спроси у Льва Николаевича <Толстого>,— сказал Савва Иванович.— Он, наверно, видал шишигу.

— Какой вздор...

— Вздор. А ведь это наши русские лары, хранители быта и дома, поэзия русская.

— Нет, я в это не верю, никогда шишигу не видал, я думаю и ты, Антон, тоже.

— Я сам на шишигу смахиваю,— ответил Серов.

И улыбнулся приятно.

«Возрождение», Париж, 1933, 3 декабря, № 3106.

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ ВРУБЕЛЬ

Помню, однажды шли мы поздно вечером с В. А. Серовым, от Саввы Ивановича Мамонтова, по Садовой улице в Москве. У Сухаревой башни я остановил проезжавшего извозчика, чтобы ехать на Долгоруковскую улицу, где мы жили с Серовым в своих мастерских.

Проходивший мимо невысокого роста господин остановился и окликнул меня:— Константин!

Воротник его пальто был поднят, он был в котелке, хорошо одет. Подойдя к нему ближе, я увидел — Врубель.

— Михаил Александрович!— обрадовался я.— Ты давно здесь?

— Да уж так с месяц.

Я познакомил его с Серовым[17] и предложил ему:

— Поедем к нам, я так рад тебя видеть...

— Нет,— сказал Врубель,— не могу сегодня. Ты дай мне адрес. А вот что лучше: я иду сейчас в цирк, пойдемте со мной. Я вам покажу замечательную женщину, красоты другого века. Оттуда... Чинквиченто*... Она итальянка, я с ними приехал сюда. Вы никогда не видали такой женщины, пойдемте.

— Поздно,— говорю я.— Одиннадцать часов...

— Она выступает в конце, так что мы застанем ее номер. А потом пойдем к ним. Она — наездница...

Все это было сказано Врубелем как-то особенно убедительно.

— Ну хорошо,— согласился я.

Серов молчаливо мигал глазами. Подумал и тоже сказал: «Пожалуй, пойдем».

---

* Чинквеченто — XVI век *(итал.)*.

Когда мы подъехали к цирку Саламонского[18], Врубель провел нас через подъезд артистов за кулисы цирка.

Гремела бравурная музыка, громкая, как бывает в цирках. Толпа артистов. Мимо нас несли большой ковер и какие-то огромные металлические шары. А сбоку, в отдалении, рычали в клетке львы. Врубель сказал нам:

— Подождите, я сейчас...

И ушел.

Вскоре он вернулся с очень плотным, невысокого роста человеком с широкой шеей, лет тридцати пяти, одетым в синюю шерстяную толстую фуфайку. Брюнет, силач, итальянец с юга. Врубель познакомил нас, снова сказал:

— Подождите, я сейчас...

И вновь ушел.

— Мне очень нравится Москва,— сказал итальянец.— Но только холодно, идет уже снег. Киев теплей. Моя жена венецианка, а я из Рима,— сказал он.— Ваш друг Врубель — замечательный художник. Я тоже был раньше художником, но...— он подвел большой палец руки под верхнюю губу, щелкнул ногтем и, засмеявшись, добавил:— монеты, не кормит живопись...

Врубель подошел с женщиной, одетой наездницей. Лицо ее было матово белым, и черные волосы были зачесаны круто наверх с высокой ровной шеи.

Врубель познакомил нас, и она просто протянула нам свои красивые руки. Она не была красавицей, но в темно-карих глазах ее была мягкая улыбка.

— Пойдемте,— сказал нам Врубель.

Мы с Серовым пошли за ним по лестнице. Усадив нас в пустую ложу, Врубель сказал: «Сейчас ее номер, смотрите».

Сначала вышел клоун с большим кружком, обтянутым гладко бумагой. Он вспрыгнул на высокую табуретку и кричал: «Скорей, скорей». За ним на арену выехала на лошади, сидя, она — наездница.

Врубель весь был внимание и несколько раз повторил:— Смотрите, смотрите...

Наездница встала на лошади и, стегнув ее хлыстом, быстро замелькала по кругу цирка. Клоун поднял перед собой круг. Наездница ловко прыгнула в него, прорвав бумагу, и оказалась вновь на лошади, посылая руками поцелуи публике.

— Видите?— спросил Врубель.

В прямой высокой шее наездницы, в матовом цвете тела, в открытом маленьком рте кораллового цвета было что-то детское, трогательное.

Номер наездницы был окончен, и Врубель сказал: «Идем».

Мы подождали внизу за кулисами цирка, и вскоре к нам подошла она и могучий итальянец, который был ее мужем. Она была как-то особенно

пестро одета. На шее, на черной бархатной ленте висел круглый золотой медальон. Пальто красного цвета, тесно охватывало ее тонкую талию, голубая шляпа с розовыми перьями и желтая шерстяная вязаная юбка с черными оборками.

«Как странно»...— подумал я. Врубель держал в руках ее небольшой чемодан.

Когда мы вышли на улицу, ее муж закутал себе шею толстым красным шарфом.

— Мы идем к ним, тут рядом,— сказал нам Врубель.

Серов стал прощаться. Врубель его остановил и сказал:

— Видите, какая женщина?

— Ничего особенного...— сказал, мигая, Серов.

И ушел <...>[19]

Я познакомился с Врубелем раньше в Полтавской губернии у Тефановских, где он был одно время гувернером их маленького сына[20]. Мы как-то разговорились, подружились и с тех пор говорили друг другу «ты».

— Послушай, Миша,— сказал я ему,— оставайся здесь у меня, мастерская большая, в чем дело.

Он согласился.

Пришел Серов, его мастерская была рядом с моей. Он пригласил Врубеля к себе, чтобы показать свои работы. Врубель ничего не сказал.

А к вечеру ко мне привезли на извозчиках холсты Врубеля. Это была совсем другая, невиданная живопись, скорей рисунок, покрытый особенными цветами.

Серов смотрел в изумлении и сказал Врубелю, что он как-то не совсем понимает, несмотря на строгость форм.

— Да, конечно,— сказал Врубель,— не понимаете. Но может быть потом поймете[21]...

И после Серов сказал мне:

— Знаешь, Константин, после того, как я увидел холсты Врубеля, эту умышленную четкость форм, мои работы мне показались какими-то бледными, гладкими, как мыло... Послушай, какой это особенный барин... Что такое? Странно...

К вечеру мы — я, Серов и Врубель — поехали обедать в «Эрмитаж». Врубель долго одевался, повязал галстук, причесывался, надушил платок, надел фрак и тщательно оправил рукава рубашки.

В «Эрмитаже», заказывая обед, он говорил с метрдотелем почему-то по-немецки.

— Зачем это ты, Миша,— спрашиваю,— по-немецки с ним говоришь? Он же знает русский язык.

— Он знает, но ему приятно говорить на родном языке,— сказал просто Врубель.

Врубель ел красиво. В какой-то особенной форме был этот изящный, гладко причесанный, нарядный человек.

— Гувернер!— сказал мне Серов.— Посмотри, какой франт. Да, брат, мы с тобой утюги...

Глядя на Врубеля, на его светлые волосы, желтоватые глаза, на его сдержанную скромность, я почему-то подумал: «это Моцарт» и сказал это Серову.

— А знаешь, похож, верно,— сказал мне Валентин Александрович.— Это какой-то особенный человек...

«Возрождение», Париж, 1936, 26 января, № 3889.

...Однажды летом в Абрамцеве, в имении Саввы Ивановича, где гостили И. Е. Репин и Поленов, вечером, за чайным столом, Репин зарисовал в альбом карандашом жену Саввы Ивановича, Елизавету Григорьевну.

Врубель, посмотрев на рисунок, неожиданно сказал Репину:

— А вы, Илья Ефимович, рисовать не умеете.

— Да? Что ж, все может быть...— отвечал Репин.

Савва Иванович позвал меня и Серова на террасу и обиженно сказал:

— Это же, черт знает, что такое! Уймите же вы его хоть немного!

Я, смеясь, сказал:

— Это невозможно.

— Неверно,— заметил Серов,— Репин умеет рисовать.

Он тоже обиделся за Репина.

«Возрождение», Париж, 1936, 2 февраля, № 3896.

ПАВИЛЬОН КРАЙНЕГО СЕВЕРА

...В опере «Лакмэ», где пела Ван Занд, кто-то поставил на сцену голубой столик с красными ножками, очень яркий. Я увидел его на спектакле и в огорчении говорю Савве Ивановичу:

— Откуда взялся этот столик? Он не в тон. Его так видно. Он убивает Ван Занд.

— Это настоящий, индусский,— говорит Савва Иванович.— Прахов привез, просил поставить на сцену.

— Ужасно.

Я так огорчился, что почувствовал себя несчастным и уехал домой <...>

Я собрал краски, холсты и написал Савве Ивановичу письмо, что

больше не могу, уезжаю в деревню. Он прислал за мной артиста Малинина[22]. Я с ним приехал к Мамонтову.

В столовой, как сейчас помню, сидели Поленов, Васнецов, Серов, проф. Прахов. Столовая была большая, в романском стиле. Громадный каменный камин, по бокам висели щиты из кожи и красные древки, пики киргизов, а по стенам — отличные панно, картины В. М. Васнецова «Ковер-самолет» и «Витязи».

— Мы собрались судить вас,— сказал Савва Иванович, смеясь.

— Да, этот столик настоящий,— объявил профессор Прахов.

— Может быть, и настоящий, но не в тон.

— Константин прав,— сказал Серов,— вероятно, не в тон, портит ему всю гамму.

— Это ужас,— говорю я,— хотя бы дали его перекрасить, но и по форме он ерунда, мелко, понимаете, мелко... И в театре не должно быть ничего настоящего. Все, что принадлежит глазу зрителя, весь цвет, форма, есть создание художника.

— Верно,— сказал Васнецов и, видя, что я расстроен, обнял меня и кротко сказал:— Такая доля наша, всегда будете страдать за правду, вы еще молоды, а будете всегда.

— Но все же,— заметил Савва Иванович,— мы вас приговорили в Сибирь, в ссылку. Вот что, в Нижнем будет Всероссийская выставка, мы решили предложить вам сделать проект павильона «Крайний Север», и вы должны поехать на Мурман. Вот и Антон Серов хочет ехать с вами. Покуда до Архангельска дорога еще строится, вы поедете от Вологды, по Сухоне, Северной Двине, а там на пароходе «Ломоносов» по Ледовитому океану. Я уже говорил с Витте[23], и он сочувствует моей затее построить этот отдел на выставке[24].

— Мой сын поедет с вами,— сказал Прахов.— Он будет собирать разные сведения об улове рыбы, составлять статистику.

— Ну, Константин,— сказал Серов,— сдавайся, значит, мы в эскимосы с тобой поступаем.

— Интересно, и я бы поехал,— сказал Поленов,— полярное солнце, океан, северное сияние, олени, киты, белые медведи...

Все как-то задумались, смотря на большую карту, которую Савва Иванович развернул на столе.

— Вот тут,— В. М. Васнецов указал на карту,— какое искусство было прежде, удивление, иконы какие, диво-дивное. Теперь не очень-то поймут все величие искусства этого края...

«Возрождение», Париж, 1933, 24 декабря, № 3127.

НА СЕВЕРЕ ДИКОМ

На полу раскрытые чемоданы. Я укладываю краски, кисти, мольберт и бинокль, меховую куртку, белье, большие охотничьи сапоги, фонарь и целую аптечку. Ружья я не беру; я еду на Дальний Север, на Ледовитый океан. Писать с натуры, а возьмешь ружье, начнется охота, и какие же тогда этюды? Беру только несколько крючков для рыбной ловли и тонкую английскую бечеву. Океан глубок, нужно захватить длинную бечеву и груз. Беру и компас...

— Зачем компас берете?.. Что ему там показывать? Там же север... А вот ружье не берете,— говорит мне пришедший приятель, архитектор Вася[25].— Надо взять штуцер и разрывные пули.

— Разрывные пули? Зачем?

— А если вы случайно попадете на льдину, в Белом море. Ведь там этакие голубчики ходят... Тогда вы без штуцера что будете делать?

— Какие голубчики?— удивляюсь я.

Вася прищурил на меня один глаз.

— Белые медведи и моржи — вот какие... Моржей вы видали? Нет? Так у него клыки в два аршина... Да-с... Встретит он, знаете, рыбаков, клыками расшибает лодку, рыбаки, конечно, в воду, а морж и начнет кушать их по очереди...

— Ну, это ерунда, я этого никогда не слыхал...

— Вы не слыхали, а я читал.

— Постой, где ты читал?

— В «Новом времени». Это не шуточки. Потому там никто и не живет. Посмотрите-ка на карту...

Развернутая географическая карта лежит на столе. Смотрю,— действительно, Архангельск, а дальше — за Архангельском — ничего.

— Ага, видали!— говорит Вася.— Никого и ничего, можно сказать пустое место, а вы, по-моему, зря едете. Туда преступников ссылают. Вы просто замерзнете где-нибудь в тундре, вот и все. Вам хотя бы собак свору взять, на собаках ехать. Там ведь лихачей нет, это вам не Москва. Кастрюлю тоже надо взять, обязательно соли. Там ведь все сырую рыбу жрут, а вы не можете... Будете навагу ловить, по крайней мере, уха будет. И что это вам в голову пришло ехать к черту на кулички?.. Вон, смотрите, на карту,— Мурманский берег, Вайгач, Маточкин шар... Шар! Какой же это шар? А это? Зимний берег? Летнего нет. Хороша местность, благодарю покорно. Названия одни чего стоят: Ледовитый океан, Сувой, Паной, Кандалакша,— арестантские...

— Ну, Вася, уж очень ты пугаешь... А сам, был бы свободен, наверное поехал бы со мной... Поедем, брат: отложи свадьбу, она подождет...

— Ну уж нет... Хорошо, если самоеды себя или друг дружку едят, а как им влезет в башку меня скушать... Нет, уж я туда не поеду...

— Ну тогда поедем к Егорову завтракать[26].

— Вот это дело. Поедем.

И только мы выходили, как в подъезде дома нам встретился В. А. Серов.

— Я к тебе,— сказал Серов.— Знаешь, я решил ехать с тобой на Север.

— Отлично!— обрадовался я.

— Савва Иванович Мамонтов говорил, что там дорога строится, но по ней ехать еще нельзя... Как-нибудь с инженерами проедете до Двины, а там — пароход есть.

— Как я рад, что ты едешь. Вот только Вася все пугает, говорит, что нас самоеды съедят.

— Съедят, не съедят,— смеется Вася,— а кому нужно ехать за Полярный круг... И черт его знает, что это за круг такой... Пари держу, как увидите круг, так скажете,— довольно шуток,— и назад.

Кого я ни видал перед отъездом, никто, как и Вася, об этом старом русском крае толком не знал ничего. А мой приятель Тучков[27] привез мне ловушку и просил поймать на севере какую-либо зверюгу.

— Ну, понимаешь, какого-нибудь там ежа или зайца... И обязательно привези мне буревестника...

От Вологды до Архангельска ведут железную дорогу.

Прямо, широкой полосой прорублены леса. Уже проложены неровно рельсы. По ним ходит небольшой паровоз с одним вагоном. Называется это — времянка. Кое-где построены бараки для рабочих, сторожки для стрелочников. Новые и чистые домики.

Проехал до конца поруби и остановился в одной сторожке. Там чисто, пахнет свежей сосной и есть большая печь, а кругом бесконечные могучие леса. Века росли, умирали, падали, росли снова. Там никаких дорог нет.

Серов и я увидели, что днем писать с натуры нельзя: мешают мириады всевозможной мошкары, комаров, слепней. Лезут в глаза, в уши, в рот и просто едят поедом. Я и Серов намазались гвоздичным маслом,— ничуть не помогало. Мошкара темными облаками гонялась не только за нами, но и за паровозиком времянки...

Вечером к нам в сторожку пришел инженер-финляндец. Рассказал, что есть недалеко озера, небольшие, но бездонные, и показал пойманных там больших окуней, черных, как уголь, с оранжевыми перьями, красоты невиданной. Я сейчас же стал их писать.

Финн состряпал из окуней уху, но ее нельзя было есть: пахла тиной. Так мы улеглись без ужина...

А в пять часов утра уже начиналась порубка. Свалив деревья, рабочие оттаскивали их в сторону с просеки. И внезапно один из порубщиков увидал вдали высокого, странного оборотня, который тоже таскал старательно и усердно деревья на опушке чащи. Это был огромный медведь. Он пришел к порубкам, посмотрел, что делают люди, и стал делать то же: таскал, рыча, деревья. Хотел помочь, думал нужно.

Медведь выходил на порубки каждый день. Когда рабочие кончали работу, уходил и он. Но только работа начиналась, он уже на опушке.

Злая пуля уложила занятного бедного зверя. Когда его тушу везли в Вологду на дрезине, я не пошел смотреть, не мог. Так было жаль его. Серов зарисовал труп в альбом.

Как-то Серов и я писали светлой ночью около сторожки этюд леса. В кустах около нас кричала чудно и дико какая-то птица. Мы хотели ее посмотреть. Только подходили к месту, где слышен ее крик, она отойдет и опять кричит. Мы за ней, что за птица: кричит так чудно, но увидать невозможно. Ходили-ходили, так и бросили и пошли назад. Пришли будто к сторожке, а сторожки нет. Мы — в сторону, туда — сюда. Нет. Мы назад пошли, ищем. Нигде нет.

— Постой, Антон,— говорю я,— вот заря... Надо на зарю идти.

— Нет,— отвечает Серов,— надо туда.

И показывает в другую сторону.

Мы заблудились. Смотрим, все ветви деревьев повернуты на юг.

— Я полезу на дерево,— говорит Серов.

Я подсаживаю, он ловко взбирается, хватаясь за ветви длинной ели.

— Сторожки не видно,— говорит он с дерева.— А что-то белеет справа, как будто озеро или туман...

Вдруг слышим — идет где-то недалеко паровоз, тарахтит по рельсам, попыхивает. Мы быстро пошли на приятные звуки времянки, и оба сразу провалились в мох, в огромное гнилое дерево, пустое внутри, а внизу завалившее яму. Там была холодная вода. Мы оба разом выскочили из этой гнилой ванны, побежали и скоро увидели нашу сторожку.

Серов посмотрел на меня и сказал:

— А ведь могло быть с нами прости-прощай...

В сторожке были инженеры, Чоколов[28] и другие.

— Мы завтра поедем на Котлас, на Северную Двину,— сказал Чоколов.— А теперь, поедемте на дрезине... Здесь есть недалеко село и река. К нему нет дорог, но оно очень красиво...

Вот и село Шалукта.

Деревянная, высокая церковь, замечательная. Много куполов, покрыты дранью, как рыбьей чешуей. Размеры церкви гениальны. Она — видение красоты. По бокам церковь украшена белым, желтым и зеленым, точно кантом. Как она подходит к окружающей природе...

Трое стариков — крестьян учтиво попросили нас зайти в соседний дом. В доме большие комнаты и самотканные ковры, изумительной чистоты. Большие деревянные шкафы в стеклах — это библиотека. Среди старых священных книг я увидел Гончарова, Гоголя, Пушкина, Лескова, Достоевского, Толстого.

В горницу вошел доктор и учительница, познакомились с нами.

Я и Серов стали писать у окна небольшие этюды. Нас никто не беспокоил.

— Что за удивление,— сказал Серов.— Это какой-то особенный народ...

Когда мы окончили писать, к нам подошли старики и доктор, посмотрели на нашу работу и один из стариков предложил нам — не хотим ли мы поехать на лодке, по реке.

— Здесь есть красивое место,— сказал старик,— наши девицы хотят вас покатать, показать реку.

Он махнул рукой, подошли четыре нарядные, молодые девушки. Доктор сказал нам:

— Здесь так принято встречать гостей. Вас будут угощать девицы...

Мы сели в большую лодку, доктор с нами.

Девицы смело взмахнули веслами, и лодка быстро полетела по тихой и прозрачной воде. Берега реки покрыты лесом, в прогалинах луга с высокой травой.

Лодка причалила у больших камней, заросших соснами. Девушки вышли на чистую лужайку, разостлали большую скатерть, вынули из корзин тарелки, ножи, вилки, разложили жареную рыбу хариус, мед и моченую морошку, налили в стаканы сладкого кваса. Они старательно и учтиво угощали нас и все улыбались.

— Да,— говорил доктор.— Здесь особый народ... Я ведь давно живу с ними... Они вам рады. Ведь здесь никто не бывает и дорог сюда нет. Это — оазис... Только зимой сюда приезжают, но редко... Это секта, их прозвали «еретиками». Они неплохо знают Россию и литературу. Все грамотны.

«Удивление,— подумал я.— В глуши тундры какие милые душевные люди».

Я еще узнал, что в селе Шалукте никто не пьет водки и не курит.

— Село управляется стариками по выбору,— рассказывал доктор,— и я не видывал лучших людей, чем здесь... Но жаль, что с проведением дороги здесь все пропадет: исчезнет этот замечательный честный быт... Старики это понимают.

В Шалукте, на прощанье, нам подарили раскрашенные березовые туеса, замечательно сработанные тамошними художниками...

Шалукта, чудесная и прекрасная, что-то сталось теперь с тобой?

«Возрождение», Париж, 1932, 1 мая, № 2535.

Медленно отходит океанский пароход «Ломоносов» от высокой деревянной пристани.

Шумят винты, взбивая воду, оставляя за пароходом дорогу белой пены. Архангельск с деревянными крашеными домиками и большим собором с золотыми главами уходит вдаль, справа песчаные осыпи гор. Сплошь покрытые лесами, они далеко тянутся и пропадают в дождливом дне.

Пассажиры попрятались в каютах и под брезентами на палубе. Матросы в желтых рубахах и штанах, пропитанных маслом, связывают огромные канаты. Дождь хлещет по палубе. Берега стали ровные.

— Тощища,— говорит Серов.

— Скоро море?— спрашиваю я у матроса.

— Не... Часа через два,— отвечает тот сумрачно.

На пароходе пахнет рыбой. В столовой, куда мы зашли, тоскливо. Круглые трюмы угрюмо обливает дождь.

— Покачает...— говорит сосед-пассажир.— Ветер с моря.

А другой, поодаль, солидный, сидит за столом. Перед ним бутылка водки и закуска. Он налил рюмку, посмотрел на нее, сказал про себя «поехали» и выпил махом.

— Тоска...— повторяет Серов.

В каюте тоже пахнет рыбой. Ложусь там на койку. Надо мною висят белые спасательные круги и пробковые пояса. Я смотрел-смотрел на круги и пробки и заснул. Вдруг слышу что-то шумит, трещит, и, чувствую,— качает. Серов сидит против меня, бледный, и ест лимон.

— Море?— спрашиваю я.

— Гадость!— отвечает Серов.— Качает. Как ты можешь спать?

— Пойдем на палубу, посмотрим море...

— Не могу,— отвечает Серов.— Невозможно. Тошнит.

— Лежи на спине, пройдет...

Я встаю и выхожу из каюты, ударяясь о стенки.

По лестнице выбираюсь наверх.

Волны с шумом бросают брызги на палубу. Пароход опускается вниз, и на него летят волны. Корма, у которой я стою, поднимается высоко. Я выбираю минуту и бегу в конец кормы, хватаюсь там за железное древко флага и вижу, как винты, вращаясь в воздухе, опускаются в темную воду. Корма ниже, ниже... Пароход как бы стал на дыбы... Но вот опять поднимается корма. По палубе бежит вода.

Сбоку от меня, близко, на борт парохода села птица, ярко-зеленая, синяя,— свистнула громко. «Это буревестник»,— подумал я. Птица вспорхнула и пропала в волнах.

Иду к Серову. Он лежит в каюте. Около него сидят двое в кожаных пальто и форменных фуражках. Один представляется мне с улыбкой.

— Капитан Постников... А что же вы по палубе гуляете, не боитесь... Волной в миг смоет.

— Вы — капитан?— говорю я.— У меня к вам есть письмо от Саввы Ивановича Мамонтова.

— От Саввы Ивановича!— обрадовался капитан.— Ах, родной Савва Иванович! Господи! Да ведь это какой человек. Вот приятель ваш, жаль, хворает... Я ему сейчас из буфета лекарство принесу... Крепко, зато разом полегчает... Ничего, завернем за Сувой, тише станет... Вот я, скажем, и капитан и привык, а и то бывает сблюнешь... Буря... Другой помор прямо сажень росту, а чуть на море зыбь, хуже бабы — плачет... Ну, я сейчас...

Капитан вышел.

Вскоре он и тучный буфетчик, с бледным лицом, балансировали перед Серовым с бутылкой какой-то темной жидкости и уговаривали его выпить:

— Крепко — верно... Ром, конечно, и трын-трава в роме... Зато поможет.

Серов, наконец, глотнул.

— Невозможно,— едва не задохся он.— Про... про... просто пламя какое-то.

— Скажите,— обратился я тут к капитану.— А скоро будет Полярный круг?

— Круг? Да мы его сейчас проходим...

— Ну, тогда давайте,— сказал Серов.— Тогда все равно. Выпью.

— А мы с вами за Савву Иваныча,— предложил капитан.— Это человек. Большой человек, и добрый.

— А знаешь,— говорит мне Серов.— Прошло... Благодарю.— И он протянул руку капитану.— Но... но кажется я пьян. Что-то крепко ваше лекарство.

— Оно и хорошо. Пьяному море по колена. Ну, и обед будет,— ух ты! Я вас угощу... У меня кумжа, ну и рыба! Через час за Святой Нос завернем... Тихо будет, станем... Обед будет знатный.

— А все же, кажется, я пьян,— повторил Серов.— Я что-то выпил невероятное. Но это омерзительное чувство прошло.

Мы поднялись с Серовым на палубу.

Кругом нас беспредельный и мрачный тяжкий океан. Его чугунные волны вздымаются в бурной мгле. В темном небе прямо летит огромный белый орел.

— Альбатрос,— сказал капитан.— Святая птица, говорят, где живет,

никто не знает, а всегда летит прямо и далеко... Сердца, говорят, верные, обиженные, к богу относит...

Слева идут полоски низких скал, которые оканчиваются маленькой одинокой часовенкой, освещенной сбоку проглянувшим, полнощным солнцем. Так бедно и глухо и безотрадно кругом, а эта светящаяся часовенка как бы подает надежду. Это и есть Святой Нос.

Долго опускают якорь на дно: должно быть, глубоко. Пароход стал. Тихо.

Черные скалы, наверху — огромные глыбы, будто их поставили великаны. Глыбы похожи на странных чудовищ. Бурые скалы высятся, как зачарованные. По берегу, до самого моря, громоздятся огромные круглые камни, покрытые черными пятнами мхов. Со скал, как стрелы, летят черные птицы и садятся на воду.

— Обедать! — зовет капитан.

И вот, началось пиршество... Семьдесят сортов закусок, русские, шведские, норвежские, пунш, шампанское. Бутылки, на них ярлыки разных стран, семга, оленьи языки, зубатка, пихша, кумжа, форели — все это порто-франко, без пошлины.

За столом радушные люди, все знакомятся друг с другом, всем весело, что мы обедаем за Полярным кругом... Эх, как видно, хорошо было в России и за Полярным кругом...

А ночью мы с Серовым прогуливались по палубе.

Огромный океан покрыт как бы темным шелком. Тихие воды. Слышен шум непотушенного паровика машины. Я и Серов смотрим с палубы на таинственный берег, погруженный в бурую полумглу — полусвет непогасшей северной зари. Мы смотрим на черные скалы и на огромные кресты поморов. Это их маяки.

Вдруг перед нами, из пучины вод, поднялась черная громада корабля. Вот поворачивается, плавно ныряет. Как-то сразу, неожиданно. Что это? Нас обдало водой, мне залило за шею.

— Э,— кричит нам, смеясь, матрос.— Выкупал нас... Эвона он где.

Вдалеке вывернулась чудовищная тень. Это кит. Сильной струей, фонтаном, он пустил воду вверх. Как плавно и красиво огромный кит выворачивается в своей стихии. Должно быть, хорошо быть китом.

— Валентин,— говорю я Серову.— Что же это такое? Где мы? Это замечательно. Сказка.

— Да, невероятно... Ну и жутковатые тоже места... Эти глыбы как будто говорят — уезжайте-ка лучше отсюда подобру-поздорову...

Рано утром мокрые скалы весело заблестели на солнце. Они покрыты цветными мхами, яркой зеленью, алыми пятнами. На лодке мы причалили к берегу. У берега глубоко видно дно, а там, под водой, какие-то светлые гроты и большие, в узорах, медузы, розовые, опаловые и белые. За низкими камнями берега открываются песчаные ложбинки и в них

низенькие избы, убогие, в одно-два окошка. Я открываю шкатулку, беру палитру, кладу второпях краски. Это так красиво, удивительно: избы на берегу океана. Руки дрожат, так хочется написать это. Вдали, у океана, пишет Серов. Внезапно он кричит мне:

— Иди сюда, скорей!

Я бегу к нему. Вижу, стоит Серов, а перед ним, поднявши голову,— большой тюлень, и смотрит на Серова дивными круглыми своими глазами, похожими на человеческие, только добрее. Тюлень услышал мои шаги, повернул голову, посмотрел на меня и сказал:

— Пять-пять, пять-пять...

Вышедшая из избы старуха-поморка позвала его:

— Васька, Васька.

И Васька, прыгая на плавниках, быстро пошел к избе.

У избы я кормил его рыбкой — мойвой, любовался его честными красивыми глазами, гладил его по гладкой голове и даже поцеловал его в холодный мокрый нос.

Он повернул на бок голову, заглянул мне в глаза и сказал:

— Пять-пять...

«Возрождение», Париж, 1932, 10 мая, № 2534.

Безграничный Ледовитый океан. Над ним — прозрачное, холодное небо. К горизонту оно зеленоватое, далекое. Слева идет угрюмый скалистый берег, покрытый мхами.

В. А. Серов и я поместились у кормы парохода. Мы смотрим на белые гребни за бортом, но это не пена от волн, это — белухи, белые особенные тюлени, большие и длинные. Они то появляются, то пропадают. Белух так много, что кажется — океан волнуется. Богат, как видно, жизнью Господин Ледовитый Океан.

Пароход вошел в тихую широкую гавань, залив Святого Трифона у скал. На палубе уже собрались поморы с мешками и багажом. Пароход остановился. Мы простились с капитаном и вышли из лодки на сырой песок берега, близ которого высились седые скалы.

Вскоре нас приютил небольшой деревянный домик Печинского монастыря. Около него стоят еще три домишка карел <...>

А около крыльца монастырского дома стоял небольшой олень. Его большие рога, похожие на сучья дерева, были как бы покрыты бурым бархатом. Умно и приветливо смотрели карие оленьи глаза. Я не мог не погладить его. Монах в камилавке между тем помогал вносить наш багаж.

— Приехали,— сказал Серов, входя в дом.

— До чего любопытно кругом,— восхищался я.

Вскоре на столе появился самовар и лепешки.

Из окна мы видели, как, дымя, ушел «Ломоносов».

Мы осмотрелись в нашем жилье. Что-то особо уютное, тихое и душевное было в этом доме, в двух маленьких монастырских покоях.

— Мне кажется,— сказал Серов,— что еще и здесь качает...

Я не ощущал качки совсем, но все же и я был рад, что нет больше противного пароходного запаха рыбы. В окно виден залив Святого Трифона и скалы. Воздух прозрачный и светлый. Пахнет, как у нас под Москвою, осенним листом <...>

Всю ночь, сквозь сон, я слышал прибой и вой ветра, а утром первое что я увидел,— Серова у окна.

— Константин, посмотри, какие чудеса...

Я взглянул в окно.

Берег залива до самого нашего дома был покрыт расплавленным светлым серебром.

Это была рыба. Огромными грудами она громоздилась по берегу до нашего дома, загородила калитку, крыльцо <...>

Внезапно вдали, над океаном, показались какие-то рыжие тучи, вроде паутины, которые быстро неслись, точно пепел по ветру. Странные тучи быстро приближались, летели к нам дымной стеной.

Ясный день стал темнеть.

Я как раз разбирал краски, приготовляясь писать, но стало темнеть. Ко мне вошел Серов.

— Что это, Константин, гроза, что ли? Как потемнело...

Рыжие тучи спускались с неба волнующими полосами. Стало темно совсем. Я зажег свечу.

В окне рыжая мгла и шум, особый шум: в летящем пепле слышны гортанные крики птиц. Это не пепел, это — птицы. Миллиарды птиц спустились на землю. Они покрыли все, как белые фонтаны вздымаются они с криками около дома. Плачущий птичий крик звенит в воздухе.

Когда стало чуть светлее, я выбрался на крыльцо. Но чайки садились на меня, налетали кучей — на плечи, на голову. Я отталкивался, размахивал руками, спасаясь от птичьей силы.

Через несколько минут берег от птиц очистился. На берегу не осталось и рыбы: чайки всю сельдь съели. Кончился этот чудовищный птичий пир, и чайки разместились по скалам. Скалы покрылись ими как снегом <...>

На всем Мурмане есть две лошади.

На этих лошадях мы и поехали в Печинский монастырь Святого Трифона.

Дорога идет каменной тундрой, но колеса тарантаса утопают в гряз-

ной дороге: между камней болото, мелкий кустарник и кривая поросль низкой карельской березы.

Вдруг на дороге перед нами показались белые куропатки. Взлетают, садятся опять <...>

— Эх, ружья жалко нет,— говорю я.— Из револьвера, я думаю, не попасть...

Но Серов берет мой револьвер, прицеливается — и мимо.

— А жаль,— говорит он.— Все рыба да рыба. Хорошо бы и куропатку съесть <...>

Так мы подъехали к деревянному монастырю Святого Трифона.

В чистой горнице, где полы крашеные, высокий и красивый, отец Ионафан, настоятель монастыря, угостил нас свежим, только что пойманным в речке, лососем. После закуски мы с Серовым приготовили краски, чтобы писать неподалеку от монастыря.

— Вот что,— сказал нам отец Ионафан.— Вот, ежели списывать тут будете, не пугайтесь, милостивцы... Медмеди тут ходят, осемь их. А у вас пистоли али пужала какие. Так вы, милостивцы, медмедей не пугайтесь: они тут свои и человека никак не тронут. Уж вы не застрелите их случаем из пистоли, ежели испугаетесь...

Я и Серов посмотрели на отца Ионафана с полным изумлением <...>

И я вспоминаю, как вечером того же дня монах с фонарем в руке нес из монастырской кладовой испеченные хлебы в трапезную, куда мы были приглашены на ужин.

Вдруг мы услышали, как этот монах закричал внизу у ворот:

— Эва, ты еретик этакой!.. Пусти...

Оказывается, медведь отнимал у крыльца от него каравай хлеба, а монах угощал зверя фонарем по морде.

— Я ему уже дал хлеба,— рассказал нам позже монах,— так он все тащить хочет. Тоже и у них, медмедей, не у всех совесть-то одна. Отнимает хлеб прямо у дому, чисто разбойник... Другие-то поодаль смотрят, у тех совесть есть, а этот Гришка, он завсегда такой озорной...

— Ты заметил,— сказал мне Серов, когда мы с ним укладывались на монастырские койки,— милый монашек, браня медведя, говорил о нем, как о человеке... Странно, правда?

— Да, Тоша, заметил... Какой чудесный край, Север дикий! И ни капли злобы здесь нет от людей. И какой тут быт, подумай, и какая красота!..[29]

«Возрождение», Париж, 1932, 25 мая, № 2549.

РАССКАЗ СТАРОГО МОНАХА

...Вместе с В. А. Серовым мы взяли лодку на озере <...> и поплыли на другую сторону. Плыли долго и убедились, что озеро Кубенское — мелкое озеро, вода светлая, все дно видно, песок, камушки, рыбешки бежали от лодки нашей и как стрелы проносились крупные рыбы.

Остановились мы у берега, покрытого сочной травой и осокой. Утки стаями взлетали перед нами.

На берегу увидели мы жалкую нищенскую постройку — из бревен с одним окном и покосившимся крылечком.

Мы постучались, дверь отпер нам большого роста, с густыми волосами и седой бородой старик-монах.

— Войдите, здравствуйте!— просто сказал он.

Убогая изба, а в ней стол, скамья, аналой с книгой в углу, образа. Перед образами лампада. Помню, на столе тарелку с рыбками, похожими на кильки, хлеб, бутылку и рюмку.

Монах, предложив нам сесть, опустился на скамью. Тут я заметил огромный рост его и богатырские плечи. Он смотрел на нас черными глазами, отяжелевшим взором. Спросил — кто мы и откуда, и когда узнал, что мы художники, как-то сразу повеселел и попросил выпить — вот винцо! — и закусить рыбкой.

— Только вот солона не в меру,— сказал старик, угощая нас.

Я заметил:

— Какое хорошее у вас озеро, раздольное!

Он согласился:

— Чего же еще? Приволье здесь и радость, и берега ласковые. Летом рай земной. Красота творца всевышнего...

И через несколько минут он рассказывал нам:

— Вот по весне лед идет, из реки Кубена, а там треба, ну и шествуешь... В челне нельзя — лед сшибет. Бывает, вода во-о!— монах показал на шею,— дары держишь и евангелие над головой. Холод, вода холодная... Ведь вот, кажется, утонешь — ничего, мелкое озеро. И что бы тут? Ничего, не простужался. Сила во мне есть, а уж стар я... Голос был у меня. И посейчас вот... Вот рюмка налита, глядите-ка!

Монах уперся глазами в рюмку с водкой, раскрыл рот и громко густым басом вдруг возопил:

— Высокопреосвященнейшему господину нашему, митрополиту...

И под воздействием мощных звуков его голоса водка вся вылилась из рюмки на стол.

— Видите, голос-то у меня какой! Все знают. За голос-то и подносят... Ну да, слабость это. Живу я здесь в пустыне один. Кругом никого. Это вот

вы зашли, редко кто завернет, а то деревни тут далече. Все по ту сторону. До Каменного-то монастыря верст пятнадцать есть. Хожу туда... Ну, дадут вот что ли рыбку соленую, а что скоромного ни-ни, никогда...

— А давно ли вы в монахи пошли, отец? — спросил я.

— Давно... — И, помолчав, он добавил: — Через женщину, соблазнился я женщиной... Теперь я монах, а ее благодарю и каждый день приношу молитву за нее, аз грешный...

— А почему? — заинтересовался Серов.

— А потому, что она в том невиновата, красота... Я был семнадцати годов, служил в лавке купцов Зверевых. Дюж парень я был. Волосы, как у Самсона, кудрявые. Вот так я и соблазнился... И я так ее полюбил, что все бросил — и лавку, и отца, и мать. Только ею и жил. И дожидался ее по оврагам да загородям целыми днями и ночами... И наберу я, бывало, цветов, красоты земной, когда придет она, надену на нее цветы и невестой своей называл ее. Что бы она ни захотела, все делал... Воровал... Да ловко так! А она не была свободна, замужем. Я и не знал ничего долго — все лгала мне... И я ее тут, как узнал, чуть не убил за неправду... Очуялся и ушел в затвор, стал писанию учиться и принял сан монашеский... Вот и все... И в Вологде не был с тех пор я. Не мог смотреть мест тех, где шаги ее шли... И слышал я, что стала она жизни блудной, красота ее сгубила ее... Вот и все... И, слышал я, померла она. Долго я ее видал в сонном видении, глаза ее видел, — а как померла, то более не видел... Вот и все... Да соберу я цветов на лугу, посмотрю кругом — никого нет. И брошу я цветы в ту сторону, где Вологда и там могила ее, и молюсь я и плачу. И так легко и радостно станет в душе моей. И жалко мне, так жалко чего-то.

Монах остановился, в глазах его блеснули слезы, но тотчас же, оправившись, он прибавил: — Ну, вот и все...

— И верю я, — продолжал он,— что в смертный час, придет она после вздоха последнего моего. Вся она, белая и красивая, вся в цветах, ясная. Но молчат уста ее, и никогда не скажут ничего, ни хулы, ни греха... И аз, грешный монах, в вине тонущий, приемлю неведомо грех и грешу, бросаю по весне цветы туда, в ту сторону...

Старик махнул рукой в пространство и опять прибавил только свое «вот и все»...

Мы стали прощаться.

Взяв в свои руки медный крест, висевший на его груди на грязном подряснике, монах сказал:

— Да хранит вас светлая правда господня и мир человеческий! Простите меня...

Мы вышли. Озеро было тихое и облака большие, розовые, отражались в нем, а чайки, блестя крыльями, в вольном полете носились над водой.

Минули года, умер В. А. Серов, и его жена Ольга Федоровна рассказала мне, что последняя фраза Валентина Серова перед смертью была: «Вот и все». И вспомнился мне старый монах на Кубенском озере, к которому зашли мы в годы юные, в годы надежд.

«Возрождение», Париж, 1930, 24 июня, № 1848.

ЛЬВЫ

Давно то было. Помню, жарким летом в Москве пришел я писать декорации для оперного театра в мастерскую на Садовой улице, в дом Соловейчика. Завернул в ворота — большой двор, а в конце двухэтажное здание: декоративная мастерская. Рядом, за забором, виднелись верхушки деревьев большого сада, в котором к вечеру гремела музыка. Там был театр, оперетка, открытая сцена — певицы, паяцы и всякие представления.

Подходя к крыльцу мастерской, я услышал за воротами заднего двора рычание львов. В мастерской я спросил главного мастера по составлению красок Василия Харитонова Белова:

— Василий, что это тут на заднем дворе львы рычат?

— И-и... — отвечает Василий Белов. — Столько львов этих, прямо стадо! Приехали представление давать — вот, в саду у Лентовского. Они в клетках на колесах, вагонами стоят на дворе. Их утром кормили — как орут, ужасти! На улице слыхать. Извозчики, у кого лошадь прямо кляча — и та услышит, вскачь лупит. Боится, конечно: сожрут. Да и верно, чего начальство глядит? А ежели они из клеток невзначай выскочут, дак пол Москвы народу передушат. Вот ведь что... <...>

— Главное, это самое, — говорит он, — их хозяин — укротитель, мадьяр, из немцев, так он с ими вместе в клетке спит. Потому, говорит, что тут у нас в Москве мух очень много — одолевают. Так он к львам спать уходит. Мухи не летают к львам, боятся. Так с ими спать-то покойней.

«Вот здорово»,— думаю. И говорю, смеясь:

— Ты, Василий, врешь чего-то.

— Вы ведь ничему, Кинстинтин Лисеич, не верите, вам только смешки. Я верно говорю, — сорок львов, а он с ими спит <...>

У себя дома на Долгоруковской улице я застал Серова и рассказал ему про львов.

На другое утро Серов пошел со мной, взял альбом, карандаши, хотел просить разрешения рисовать львов.

Когда мы пришли на задний двор, где стояли вагоны-клетки, около них сидели двое в рубашках и зашивали большие полотна брезента, а другие, в рабочих блузах, разводили в больших низких лоханях мыльный порошок и клали большие трубки, которыми садовники обрызгивают цветы. Все это они подняли и унесли внутрь, за брезенты.

Серов обратился к одному из сидевших по-немецки.

Тот крикнул, кого-то позвал. Из-за опущенного брезента вышел небольшого роста здоровый человек, с широкой шеей и голубыми глазами. Во рту у него была трубка. Он, слушая Серова, смотрел ему в глаза и кивал головой, как бы соглашаясь, и позвал нас за собой.

Он отвернул полу брезента, и мы увидели стоящие покоем длинные клетки во всю площадку открытых товарных вагонов. Слева, в клетках, соединенных вместе, была бурая масса львов, больших, покрытых густыми гривами, а в середине и справа их было меньше, по одному в клетке, без грив.

Хозяин зверинца, укротитель, взял меня за плечо и сказал:

— Не стойте близко к этим, — он показал на небольших львов без гривы, — нельзя близко подходить, могут схватить лапами из клетки. Это молодые и очень злые, дикие, пойманные львы.

— А вот эти, — показал он на массу больших львов, — мои дети. Они смирные. Это вот мой друг, старик-красавец...

И он протянул руку в клетку, погладил морду огромного льва, который открыл пасть и, как бы зевнув, прорычал: гы, уа...

И в его огромной пасти были большие темные старые зубы.

— Посмотри, какая громада, — сказал мне Серов. — Какая голова, грива... Грозный красавец.

В это время отвернулся полог, вошли люди в блузах, таща плоские, круглые зеленые лохани с водой, — в них белой пеной клубилось разведенное мыло.

Укротитель, подойдя к клетке, схватил рукой железные брусья, и стена клетки покатилась вбок на роликах.

Между нами и львами клетки больше не было.

Мне так и ударило в голову со страху, я почувствовал, что у меня ноги мягкие. Я не мог бежать. А львы стояли перед нами...

Укротитель по железной лесенке прыгнул в львиную клетку, на площадку... Львы посторонились, и люди начали подавать ему туда круглые плоские лохани. Львы медленно отходили в сторону, в глубину. Укротитель потянул за прутья, клетка опять закрылась, скрипя по роликам. Он посмотрел на нас из клетки и, увидя, что мы стоим бледные, сказал по-немецки:

— Не бойтесь. Любая кошка опаснее этих львов.

Он крикнул что-то львам, скидывая с себя желтую кофту, которую бросил на пол, оставшись сам по пояс голым. К нему подошел огромный лев-старик. Немец, нагнувшись к его голове, что-то ему сказал. Старик-лев, подойдя к самой решетке клетки, где мы стояли и, смотря на нас, старался пропихнуть лапу между брусьями клетки.

— Это он вам руку подает в знак дружбы, — сказал укротитель. — Пожмите ему лапу, не бойтесь.

Серов и я еле дотронулись до огромной львиной лапищи.

Лев открыл пасть и как бы сказал: «ы-ы... а-а». И растопырив лапу, выпустил когти. Ну, что это была за лапа, — ужас! Подняв голову и сверкнув глазами, он снова зарычал «у-ы». Как будто хотел сказать: «вот я какой зверь...»

А укротитель подошел к куче львов, взял одного за гриву и повел с собой к лоханям, сказал что-то, ткнул в бок рукой. Тот сразу лег на пол. Немец сел на него, на шею, спиной к голове льва, достал из лоханки широкую щетку, обмакнул ее в разведенное мыло и стал обеими руками мыть льва...

Он вымыл одну сторону, встал, а лев повернулся на другой бок. Мытье продолжалось. Львов, покрытых мылом, из-за клетки поливали водой из трубки.

Стукнув льва по заду, от чего тот прыгнул, укротитель вел мыть следующего. И так одного за другим... Львы подходили к решетке, и люди, стоявшие около нас, чесали им гривы большим деревянным гребешком, что, видимо, царям зверей очень нравилось.

Мы посмотрели и простились с укротителем. Он сказал из клетки Серову:

— Приходите рисовать от часу дня.

— А струсили мы с тобой, когда клетку-то он открыл...—говорил мне Серов по дороге в мастерскую.

— Ах, не говори! У меня даже как-то ноги обмякли...

Серов приходил рисовать львов каждый день.

— Странная история, эти львы,— говорил он у меня в мастерской.— Знаешь, ведь верно: он спит у них в клетке. Сегодня он разбежался и бросился в кучу львов, они его все покрыли. У меня от страху закружилась голова. Эти львы родились в клетках, он их, оказывается, сам выкормил всех с рожка, и они, когда еще львятами были, спали с ним вместе. А когда их кормят сырым мясом, он уходит из клетки: львы дуреют от крови, нечаянно могут ударить лапой. Убить. Но ведь и у собаки нельзя отнять кость.

Мы пошли смотреть, как кормят львов.

— Стойте тут, за брезентом, — сказал укротитель. — А то они стерве-

неют, когда посторонние смотрят. Они думают, что вы тоже пришли есть мясо, отнимать у них, у них есть эта дурацкая штука. Но только я их отучил драться друг с другом. А вот людей не отучишь...

И он рассмеялся.

Видно было, что этот сильный и добродушный человек любил своих львов...

«Возрождение», Париж, 1936, 31 мая, № 4015.

ПЕРВЫЙ СНЕГ

...Посмотрев в окно, я увидел тарантас. В нем сидел человек небольшого роста, закутанный в шерстяной шарф, в котелке, — Валентин Александрович Серов.

Я встретил гостя у крыльца[30]. Заяц прыгал, увидав знакомого, — Серов летом был у меня, написал этюд с зайца. Тот послушно ему позировал.

Валентин Александрович любил животных и хорошо их рисовал.

Герасим Дементьич[31] уговаривал нас пойти на охоту в порошу. Говорил:

— Теперь следы нахожены новые. Пойдемте. Тут на поле, к склону, к кустарникам, недалеко. Зайцы есть, залегли. Возьмем пару. Жаркое будет.

— Невозможно, я не могу, — сказал Валентин Александрович, показав на сидящего у него на руках зайца.— Застрелишь такого и будешь каяться. Ты, Константин, всю охоту испортил.

— Чего ведь это...— говорит, смеясь, Герасим,— это свой теперь, а те дикие.

— Нет, — говорит Серов, — не могу. Как-то неловко стрелять в таких. Смотри-ка — сидит, не уходит... Почему? Странно. А? Узнал меня!..

Года три тому назад в Париже, в магазине русских работ художественной индустрии Елизаветой Михайловной Мухановой была сделана выставка картин русской живописи из частных собраний. Приглашенный в качестве участника, я накануне ее открытия был там и увидел, как с трогательным вниманием несколько незнакомых мне дам искали место — где бы повесить картину Серова «Заяц». Это был тот этюд, который Серов

написал летом с моего зайца. Этюд поместили на стене в хорошо освещенном месте <...>

Идя домой, я вспоминал Серова, своего ручного зайца, осень позднюю, свой сад и дом — там, в стране родной... Вспомнил, как дивный сон...

«Возрождение», Париж, 1935, 3 ноября, № 3805.

В ДЕРЕВНЕ

...У крыльца стоит Валентин Александрович Серов.

— Куда ты с утра пропал? — окликнул он меня. — Я уехать хотел. Тощища одному. А где же дичь?

— Жара, — говорю. — Вот настрелял немного.

— Здравствуйте, Левантин Александрович, давно вас не было, — поздоровался с Серовым Сергей[32]. — Помните со станции я вез вас сюды с Шаляпиным. Эх, ну и барин! Вот сила. Как на горе-то у Некрасихи спускались, круча там, он как гаркнет — держи! — так-то и так-то меня. Во-о голос. Ужасти. Урядник по мостку вниз шел, так тот и чубрик в воду. А у Любилок в болоте, эвона где, утки поднялись стаей, кричат, думают,— что такое. Урядник еще опосля говорил на станции: он, говорит, мне в перепонную барабанку попал.

Сергей получил на чай и поехал, смеясь и качая головой.

Дед-сторож поставил самовар, принес лепешки деревенские, молоко, яйца, жареного тетерева.

— Ну и жара сегодня была днем, — сказал Серов.— Писал там внизу, у речки, в сарае. Пастух подошел. Дай, говорит, мне, господин барин, красной красочки. Я ему дал. Он барану ею рога выкрасил. И смеется. Это, пастух говорит, Серегин баран. Не сказывай. Он теперь всем говорить будет, что у него баран чертом стал...

— Пожалуй, и поверят... — добавил Серов.

— Беспременно поверят, — подтвердил сторож-дед, смеясь. — Так уж, хотя что тут — а поверят. Пастух — плут. А Серега-то даром, что дурноват, больно врать здоров. Пастуху-то скушно, пасет у реки, по лугу, и видит — идет Серега, вот этот самый. Пастух кнутовищем и зачал по воде хлестать. Серега думает: по что он по воде так хлещет. А пастух ему и говорит: во, сейчас, водяной с рогами выглядывал из воды. Все на твою корову глядит. Я отогнал. Угостил бы ты, Сережа, меня, а то быть

беде.— Серега ему водки да капустки несет. Прост. А опосля того, вся деревня знает — водяной в реке завелся. Серега сам видал.

На другой день утром, когда Серов писал с натуры у речки сарай, к нему подошел Серега.

— В реке здесь водяной живет. Пастух-то видал. И я тоже. Вот страшенный.

— Нет никаких водяных.

— Как нету. Это вам, господам, он не кажет себя, боится. А мы — так видывали не однова.

Сергей ушел, а к вечеру принес нам белых грибов. Говорит — жена прислала Левантину Александрычу жарить чтоб.

— Садись, Сергей, чай пить, — предлагаю я.

Он сел у края стола. Лицо у него длинное. Брови подняты. Смотрит на Серова, откусывая кусочек сахара. Вприкуску пьет чай. И так деловито спрашивает:

— Вот, Левантин Александрыч, вы с меня в тот раз списывали. Я у лошади стоял. А теперь — в сарае сымали корову мою. Куда это теперь пойдет?

— Серега,— говорю ему я,— Валентин Александрович Серов и самого царя списывал...

— Да неужто? — удивился Серега. — Вот поди страху-то натерпелся.

— Нет, ничего, — отвечает Серов.

— Ведь царь-то — это что. Сердитый, поди.

— Нет, не сердитый.

— Как не сердитый. А когда он начальников неверных али плутов плетью порет. Так серчает, поди.

— Он никого... не порет.

— Ну, полно, а кто же порет-то? Неужто другим велит. Нешто можно это. Другие-то легонько отдерут, толку-то и не будет. Меня отец драл. Ну и порол. У-ух ты, орешиной порол.

— За что же, Сергей, это он тебя?

— А вот за что. Двенадцать годов это я цыгарку свернул и курю. А он увидал. Ну и порол, и-х-ты. Здорово. И мою сестру Анку тоже порол.

— Ее-то за что же?

— Вот за что. Она наберет малины, да на станцию. И продает по вагонам. Которые едут на машине. А себе потом ленту голубую купит али красную. И в косу вплетет. И перед парнями фронт держит. Отец увидал. Ну молода ты, — говорит, — вертеться перед парнями-то. Ну и драл. Тут не вышло у него. За нее-то все бабы да девки вступились. Ну отца повалили. Кто за ноги, кто за руки держут. Вот пороли его — ужасти. Бабы злы драть. Вот царю-то поглядеть. Поучился бы как порют-то... Еле оттащили. А то — запороли бы насмерть. Ну и драка была. Вся деревня

дралась. И гости дрались. Один — жалобиться к исправнику поехал. Ну и его драли опосля. Не жалобься.

— Хороши рассказы, — рассмеялся Серов.

Увидев, что рассказы нам нравятся, Серега как-то радостно спросил:

— А неужто вас отец не порол?

— Нет, — ответили мы, — не порол.

— Вот оно и видать.

— Почему? — спросили мы, смеясь.

— Почему. Ну, вот хоша то взять, в шапке в доме сидишь и чай пьешь. Это чего ж. Пообедал — не хрестишься.

У Серова на голове был белый берет.

— А его вот взять, Лисеича, вот сам я видал. Собак-то своих охотницких, видал я, прямо в морду целовал. Это что же такое. Последнюю тварь...

— Постой, — сказал тут сторож-дед. — Мели, Емеля, твоя неделя. Только погоди маленько. Эка дура. Заврался. Собаку оставь. Собака — друг верный. Это брось. Собаке дом беречь надоть. Гнездо человечье не трожь. Когда скажут отымай дом, тогда все прощай. Жисти не будет, никому. Все по свету побегут — куда кто. Прощай жисть. Собаки много знают. Может — более людев. Погрызуться собаки маненько, а вот пороть друг дружку — этого у них нет. Ум плетью не поставишь. И собаку взять, ежели порют которую. Глядеть жалость. Порчена. Робеет. Вот когда она последняя тварь станет...

Вскоре Серега ушел.

Дед ворчал.

— Серега-то с дурью. Теперь будет по деревне гудеть: в шапке едят, лоб не хрестят, собак в морду цалуют, царя ругают. И вот чего наврет. Вредный он, сплетюга. Вот что. Хоша его и пороли — все же дурак. Говорю, кнутом ума не вставишь.

— Ну что, — говорю я деду. — Чудак он. Любит поговорить. Не сердись.

Серов чистил палитру на столе и как-то про себя сказал:

— А жутковатая штука.

— Что жутковато? — спросил я, ложась на тахту.

— Деревня, мужики, да и Россия...

Мы замолчали. Уже стояла глубокая ночь.

«Возрождение», Париж, 1933, 13 августа, № 2994.

5. Из книги «Шаляпин. Встречи и совместная жизнь»

ШАЛЯПИН И ВРУБЕЛЬ

На Долгоруковской улице в Москве, в доме архитектора Червенко, была у меня мастерская. Для Серова Червенко построил мастерскую рядом с моей. Ход был один.

Приехав из Киева, Врубель поселился у меня в мастерской.

Врубель был отрешенный от жизни человек, — он весь был поглощен искусством. Часто по вечерам приходил к нам Шаляпин, иногда и после спектакля.

Тогда я посылал дворника Петра в трактир за пивом, горячей колбасой, калачами.

На мольберте стоял холст Врубеля. Большая странная голова с горящими глазами, с полуоткрытым сухим ртом. Все было сделано резкими линиями, и начало волос уходило к самому верху холста. В лице было страдание. Оно было почти белое.

Прийдя ко мне, Шаляпин остановился и долго смотрел на полотно:

— Это что ж такое? Я ничего подобного не видал. Это же не живопись. Я не видал такого человека.

Он вопросительно смотрел на меня.

— Это кто же?

— Это вот Михаил Александрович Врубель пишет.

— Нет. Этого я не понимаю. Какой же это человек?

— А нарисовано как! — сказал Серов. — Глаза. Это, он говорит, «Неизвестный»[33].

— Ну, знаешь, этакую картину я бы не хотел у себя повесить. Наглядишься, отведешь глаза, а он все в глазах стоит... А где же Врубель?

— Должно быть, еще в театре, а, может быть, ужинает с Мамонтовым.

Шаляпин повернул мольберт к стене, чтобы не видеть головы «Неизвестного».

— Странный человек этот Врубель. Я не знаю, как с ним разговаривать. Я его спрашиваю. «Вы читали Горького?», а он: «Кто это такой?» Я говорю: «Алексей Максимович Горький, писатель». — «Не знаю». — Не угодно ли? В чем же дело? Даже не знает, что есть такой писатель и спрашивает меня: «А вы читали Гомера?» Я говорю: «Нет». — «Почитайте, неплохо... Я всегда читаю его на ночь».

— Это верно, — говорю я, — он всегда на ночь читает. Вон, видишь, под подушкой у него книга. Это Гомер.

Я вынул изящный небольшой томик и дал Шаляпину.

Шаляпин открыл, перелистал книгу и сказал:

— Это же не по-русски.

— Врубель знает восемь иностранных языков. Я его спрашивал, отчего он читает именно Гомера. «За день, — ответил он, — устанешь, наслушаешься всякой мерзости и скуки, а Гомер уводит...» Врубель очень хороший человек, но со странностями. Он, например, приходит в совершенное расстройство, когда манжеты его рубашки испачкаются или промнутся. Он уже не может жить спокойно. И если нет свежей под рукою, бросит работу и поедет покупать рубашку. Он час причесывается у зеркала и тщательно отделывает ногти. А в газетах утром читает только отдел спорта и скачки. Скачки он обожает, но не играет. Обожает лошадей. Ездит верхом, как жокей. Приятели у него все — спортсмены, цирковые атлеты, наездницы. Он ведь с цирком и из Киева приехал[34].

Отворилась дверь, и вошел М. А. Врубель.

— Как странно, — сказал он, — вот здесь, по соседству, зал отдается под свадьбы и балы. Когда я подъехал и платил извозчику, я увидел, что в доме бал. А у подъезда — лежит контрабас, а за ним — музыкант на тротуаре. И разыгрывается какой-то скандал. В этом было что-то невероятно смешное. Бегут городовые, драка.

— Люблю скандалы, — вскинулся Шаляпин, — пойдемте посмотрим.

— Все кончилось, — сказал Врубель, — повезли всех в полицию.

— Послушайте, Михаил Александрович, — вот вы образованный человек, а вот здесь стояла картина ваша, такая жуткая, что это за человек «Неизвестный»?

— А это из лермонтовского «Маскарада», вы же знаете, читали.

— Не помню... — сказал Шаляпин.

— Ну, забыть трудно, — ответил Врубель.

— Я бы не повесил такую картину у себя.

— Боитесь, что к вам придет такой господин? А может придти...

— А все-таки, какой же это человек «Неизвестный», в чем тут дело?

— А это друг ваш, которого вы обманули.

— Это все ерунда. Дружба. Обман. Все только и думают, как бы тебя обойти. Вот я делаю полные сборы <...> А что я получаю? Это же несправедливо. А говорят, Мамонтов меня любит! Если любишь, плати. Вот вы Горького не знаете, а он правду говорит: «тебя эксплоатируют». Вообще, в России не любят платить... Я сказал третьего дня Мамонтову, что хочу получать не помесячно, а по спектаклям, как гастролер. Он и скис. Молчит, и я молчу.

— Да, но ведь Мамонтов зато для вас поставил все оперы, в которых вы создали себя и свою славу, он имеет тоже право на признательность.

— А каменщикам, плотникам, архитекторам, которые строили театр, я тоже должен быть признателен? И, может быть, даже им платить? В чем дело? «Псковитянка»! Я же Грозный, я делаю сборы. Трезвинский не сделает[35]. Это вы господские разговоры ведете.

— Да, я веду господские разговоры, а вот вы-то не совсем...

— Что вы мне говорите «господские»! — закричал, побледнев, Шаляпин. — Что за господа! Пороли народ и этим жили. А вы знаете, что я по паспорту крестьянин, и меня могут выпороть на конюшне?

— Это неправда, — сказал Врубель. — После реформ Александра II никого, к сожалению, не порят.

— Как «к сожалению»? — крикнул Шаляпин. — Что это он говорит, какого барина разделывает из себя.

— Довольно, — сказал Врубель.

Что-то неприятное и тяжелое прошло в душе. Шаляпин крикнул: «И впрямь, к черту все, и эту тему!»

— Мы разные люди.

Врубель оделся и ушел.

— Кто он такой этот Врубель, что он говорит? — продолжал в гневе Шаляпин. — Гнилая правда.

— Да, Федор Иванович, когда разговор зайдет о деньгах, всегда какая-нибудь гадость выходит, — сказал Серов и замигал глазами. — Но Мамонтову театр тоже, кажется, много стоит. Его ведь все за театр ругают. Только вы не бойтесь, Федор Иванович, вы получите...

— Есть что-то хочется, — сказал несколько погодя Шаляпин. — Поехать в «Гурзуф», что ли, или к «Яру»? Константин, у тебя деньги есть, а то у меня только три рубля.

И он вынул из кармана свернутый трешник.

— Рублей пятнадцать... Нет — двенадцать. Этого мало.

Я обратился к Серову:

— Антон, у тебя нет денег?

— Мало,— сказал Серов и полез в карман.

У него оказалось семь рублей.

— Я ведь не поеду, вот возьмите пять рублей.

— Куда же ехать, — сказал я, — этих денег не хватит.

Поездка не состоялась, и Шаляпин ушел домой.

КОНЕЦ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ

Летом Шаляпин где-нибудь гостил у богатых людей или у друзей: у Козновых[36], Ушковых[37]. И более всего у меня.

Когда мы приезжали ко мне в деревню на охоту или на рыбную лов-

лю, мужички приходили поздравить нас с приездом. Им надо было дать на водку, на четверть, и я давал 1 руб. 20 коп.

Шаляпин возмущался и ругательски меня ругал.

— Я же здесь хочу построить дом, а ты развращаешь народ! Здесь жить будет нельзя из-за тебя.

— Федя, да ведь это же охотничий обычай. Мы настреляли тетеревов в их лесу сколько, а ты сердишься, что я даю на чай. Ведь это их лес, их тетерева.

Серов, мигая, говорил:

— Ну, довольно, надоело.

И Шаляпин умолкал.

...<В 1899 году> я был привлечен к сотрудничеству князем Тенишевым, назначенным комиссаром русского отдела на Парижской выставке 1900 года. Великая княгиня Елизавета Федоровна[38] также поручила мне сделать проект кустарного отдела и помочь ей в устройстве его[39].

И вдруг в Париже я узнал, что Мамонтов разорен и арестован.

Вернувшись в Москву, я с художниками Васнецовым и Серовым навестил Мамонтова в тюрьме.

Савва Иванович был совершенно покоен и тверд и не мог нам объяснить, почему над ним стряслась беда.

Я поехал к Витте. Он принял меня в мрачном настроении. Сказал мне:

— Что ж, у них сердца мало.

У кого «у них»? — подумал я.

И спросил:

— Скажите мне, Сергей Юльевич, в чем вина Мамонтова?

— Не знаю, — ответил он резко. — Вы не думайте, я сам удивляюсь, почему это случилось.

Серов, написавший в это время не один портрет императора Николая II, надумал поехать к государю.

Государь ему сказал:

— Да, жалко старика. Я сейчас же прикажу, чтобы его перевели в его дом. Там, у себя, он будет ждать, покуда разберут его дело, и что скажет закон.

Но дома Мамонтова уже не было. Все быстро продали с аукциона — и заводы, и дома.

Я сейчас же навестил Савву Ивановича в доме его сына, куда его перевели под домашний арест. Савва Иванович держал себя так, будто с ним ничего не случилось. Его прекрасные глаза, как всегда, смеялись. И он только грустно сказал мне:

— А Феденьке Шаляпину я написал, но он что-то меня не навестил.

Это лето <1903 года> Шаляпин и Серов проводили со мной в деревне близ станции Итларь.

Я построился в лесу, по близости речки Нерли. У меня был чудесный новый дом из соснового леса.

<...> Был полдень. Шаляпин встал и медленно одевался. Умываться ему подавал у террасы дома расторопный Василий Харитонов Белов, маляр, старший мастер декоративной мастерской. Он служил у меня с десятилетнего возраста, когда я впервые охотился в этих местах, — отец его упросил меня взять его, — «дитев больно много — прямо одолели».

От меня Василий Белов ушел в солдаты. Служил где-то в Польше и опять вернулся ко мне. Человек он был серьезный и положительный. Лицо имел круглое, сплошь покрытое веснушками, глаза, как оловянные пуговицы, роста небольшого, выправка — солдатская. Говорил отчетливо: «Так точно, никак нет». Федор Иванович его очень любил. Любил с ним поговорить.

Разговоры были особенные и очень потешали Шаляпина. Он говорил, что Василий замечательный человек, и хохотал от души. А Василий хмурился и говорил потом на кухне, что у Шаляпина только смехун в голове, сурьеза никакого, — хи-хи да ха-ха, а жалованье получает здоровое...

. . . .

<...> Однажды они с Серовым выдумали забаву.

При входе ко мне в мастерскую был у двери вбит сбоку гвоздь. Василий всегда браво входил на зов, вешал на гвоздь картуз, вытягивался и слушал приказания.

И вот, однажды, Серов вынул гвоздь и вместо него написал гвоздь краской на пустом месте, и тень от него.

— Василий! — крикнул Шаляпин.

Василий, войдя, по привычке, хотел повесить картуз на гвоздь. Картуз упал. Он быстро поднял картуз и вновь его повесил. Картуз опять упал.

Шаляпин захохотал.

Василий посмотрел на Шаляпина, на гвоздь, сообразил, в чем дело, молча повернулся и ушел.

Придя на кухню, говорил, обидевшись:

— В голове у их мало. Одно вредное. С утра все хи-хи да ха-ха. А жалованье все получают во какое![40]

ПРИЕЗД ГОРЬКОГО

<14 августа 1903 года> утром рано, чем свет, когда мы все спали, отворилась дверь и в комнату вошел Горький.

В руках у него была длинная палка. Он был одет в белое непромокаемое пальто. На голове — большая серая шляпа. Черная блуза, подпоясанная простым ремнем. Большие начищенные сапоги на высоких каблуках.

— Спать изволят? — спросил Горький.

— Раздевайтесь, Алексей Максимович, — ответил я. — Сейчас я распоряжусь — чай будем пить.

Федор Иванович спал, как убитый, после всех тревог. С ним спала моя собака Феб, которая его очень любила.

Гофмейстер[41] и Серов спали наверху в светелке.

— Здесь у вас, должно быть, грибов много, — говорил Горький за чаем. — Люблю собирать грибы. Мне Федор говорил, что вы страстный охотник. Я бы не мог убивать птиц. Люблю я певчих птиц.

— Вы кур не едите? — спросил я.

— Как сказать... Ем, конечно... Яйца люблю есть. Но курицу ведь режут... Неприятно... Я, к счастью, этого не видал, и смотреть не могу.

— А телятину едите?

— Да как же, ем. Окрошку люблю. Конечно, это все несправедливо.

— Ну, а ветчину?

— Свинья все-таки животное эгоистическое. Ну, конечно, тоже бы не следовало.

— Свинья по четыре раза в год плодится, — сказал Мазырин[42]. — Если их не есть, то они так расплодятся, что сожрут всех людей.

— Да, в природе нет высшей справедливости, — сказал Горький. — Мне, в сущности, жалко птиц и коров тоже. Молоко у них отнимают, детей едят. А корова, ведь, сама мать. Человек — скотина порядочная. Если бы меньше было людей, было бы гораздо лучше жить.

— Не хотите ли, Алексей Максимович, поспать с дороги? — предложил я.

— Да, пожалуй,— сказал Горький.— У вас ведь сарай есть. Я бы хотел на сене поспать, давно на сене не спал.

— У меня свежее сено. Только там, в сарае, барсук ручной живет. Вы не испугаетесь? Он не кусается.

— Не кусается — это хорошо. Может быть, он только вас не кусает?

— Постойте, я пойду, его выгоню.

— Ну пойдемте, я посмотрю, что за зверюга.

Я выгнал из сарая барсука. Он выскочил на свет, сел на травку и стал гладить себя лапами.

— Все время себя охорашивает, — сказал я, — чистый зверь.

— А морда-то у него свиная.

Барсук как-то захрюкал и опять проскочил в сарай.

Горький проводил его взглядом и сказал:

— Стоит ли ложиться?

Видно было, что он боялся барсука, и я устроил ему постель в комнате моего сына, который остался в Москве[43].

К обеду я заказал изжарить кур и гуся; уху из рыбы, пойманной нами, раков, которых любил Шаляпин; жареные грибы, пирог с капустой, слоеные пирожки, ягоды со сливками.

За едой гофмейстер рассказал о том, как ездил на открытие мощей преподобного Серафима Саровского, где был и государь[44], говорил, что сам видел исцеления больных: человек, который не ходил шестнадцать лет, встал и пошел.

— Исцеление! — засмеялся Горький. — Это бывает и в клиниках. Вот во время пожара параличные сразу выздоравливают и начинают ходить. При чем здесь все эти угодники?

— Вы не верите, что есть угодники? — спросил гофмейстер.

— Нет, я не верю ни в каких святых.

— А как же, — сказал гофмейстер. — Россия-то создана честными людьми веры и праведной жизни.

— Ну, нет. Тунеядцы ничего не могут создать. Россия создавалась трудом народа.

— Пугачевыми, — сказал Серов.

— Ну, неизвестно, что было бы, если бы Пугачев победил.

— Вряд ли все же, Алексей Максимович, от Пугачева можно было ожидать свободы, — сказал гофмейстер. — А сейчас вы находите — народ не свободен?

— Да как сказать... в деревнях посвободнее, а в городах скверно. Вообще, города не так построены. Если бы я строил, то прежде всего построил бы огромный театр для народа, где бы пел Федор. Театр на двадцать пять тысяч человек. Ведь церквей же настроено на десятки тысяч народу.

— Как же строить театр, когда дома еще не построены? — спросил Мазырин.

— Вы бы, конечно, сначала построили храм? — сказал Горький гофмейстеру.

— Да, пожалуй.

— Позвольте, господа, — сказал Мазырин. — Никогда не надо начинать с театра, храма, домов, а первое, что надо строить, — это остроги.

Горький, побледнев, вскочил из-за стола и закричал:

— Что он говорит? Ты слышишь, Федор? Кто это такой?

— Я — кто такой? Я — архитектор, — сказал спокойно Мазырин. — Я знаю, я строю, и каждый подрядчик, каждый рабочий хочет вас надуть, поставить вам плохие материалы, кирпич ставит на песке, цемент уворовать, бетон, железо. Не будь острога, они бы вам показали. Вот я и говорю — город с острога надо начинать строить.

Горький нахмурился:

— Неумно.

— Я-то дело говорю, я-то строил, а вы сочиняете... и говорите глупости, — неожиданно выпалил Мазырин.

Все сразу замолчали.

— Постойте, что вы, в чем дело, — вдруг спохватился Шаляпин. — Алексей Максимыч, ты на него не обижайся, это Анчутка сдуру...

Мазырин встал из-за стола и вышел из комнаты.

Через несколько минут в большое окно моей мастерской я увидел, как он пошел по дороге с чемоданчиком в руке.

Я вышел на крыльцо и спросил Василия:

— Куда пошел Мазырин?

— На станцию, — ответил Василий. — Они в Москву поехали.

От всего этого разговора осталось неприятное впечатление. Горький все время молчал.

После завтрака Шаляпин и Горький взяли корзинки и пошли в лес за грибами.

— А каков Мазырин-то! — сказал, смеясь, Серов. — Анчутка-то!.. А похож на девицу...

— Горький — романтик, — сказал гофмейстер. — Странно, почему он все сердится. Талантливый писатель, а тон у него точно у обиженной прислуги. Все не так, все во всем виноваты, конечно, кроме него...

Вернувшись, Шаляпин и Горький за обедом ни к кому не обращались и разговаривали только между собой. Прочие молчали. Анчутка еще висел в воздухе.

К вечеру Горький уехал[45].

НА РЫБНОЙ ЛОВЛЕ

Был дождливый день. Мы сидели дома.

— Вот дождик перестанет, — сказал я, — пойдем ловить рыбу на удочку. После дождя рыба хорошо берет.

Шаляпин, скучая, пел:

Вдоль да по речке,
Речке по Казанке.
Серый селезень плывет...

Одно и то же, бесконечно.

А Серов сидел и писал из окна этюд — сарай, пни, колодезь, корову.

Скучно в деревне в ненастную пору.

— Федя, брось ты этого селезня тянуть. Надоело.

— Ты слышишь, Антон,— сказал Шаляпин Серову <...>,— Константину не нравится, что я пою. Плохо пою. А кто же, позвольте вас спросить, поет лучше меня, Константин Алексеевич?

— А вот есть. Цыганка одна поет лучше тебя.

— Слышишь, Антон, Коська-то ведь с ума сошел. Какая цыганка?

— Варя Панина. Поет замечательно. И голос дивный[46].

— Ты слышишь, Антон. Коську пора в больницу отправить. Это какая же, позвольте вас спросить, Константин Алексеевич, Варя Панина?

— В «Стрельне» поет. За пятерку песню поет. И поет как надо... Ну, погода разгулялась, пойдем-ка лучше ловить рыбу...

<...> К вечеру пришел Шаляпин. Он наловил много крупной рыбы. Весело говорил:

— Ты, брат, не думай, я живо выучился. Я, брат, теперь и петь брошу, буду только рыбу ловить. Антон, ведь это черт знает какое удовольствие! Ты-то не ловишь!

— Нет. Я люблю смотреть, а сам не люблю ловить.

Шаляпин велел разбудить себя рано утром на рыбную ловлю. Но когда его будил Василий Белов, раздался крик:

— Чего же, сами приказали, а теперь швыряетесь.

— Постой, Василий, — сказал я, — давай ведро с водой. Залезай на чердак, поливай сюда, через потолок пройдет.

— Что же вы, сукины дети, делаете со мной! — орал неистово Шаляпин.

Мы продолжали поливать. Шаляпин озлился и выбежал в рубашке — достать нас с чердака. Но на крутой лесенке его встретили ведром холодной воды. Он сдался и хохотал...

— Ну, что здесь за рыба, — говорил Герасим Дементьевич. — Надо ехать на Новенькую мельницу. Там рыба крупная. К Никону Осиповичу.

На Новенькую мельницу мы взяли с собой походную палатку, закуски, краски и холсты. Все это — на отдельной телеге. А сами ехали на долгуше, и с нами приятель мой, рыболов и слуга Василий Княжев, человек замечательный[47].

Ехали проселком, то полями ржаными, то частым ельником, то строевым, сосновым лесом. Заезжали в Буково к охотнику и другу моему,

крестьянину Герасиму Дементьевичу, который угощал нас рыжиками в сметане, наливал водочки.

Проезжали мимо погоста, заросшего березами, где на деревянной церкви синели купола и где Шаляпин в овощной лавке накупил баранок, маковых лепешек, мятных пряников, орехов. Набил орехами карманы поддевки и всю дорогу с Серовым их грыз.

Новенькая мельница стояла у большого леса. По песчаному огромному бугру мы спустились к ней. Весело шумели, блистая брызгами воды, колеса.

Мельник Никон Осипович, большой, крепкий, кудрявый старик, весь осыпанный мукой, радостно встретил нас.

На бережку, у светлой воды и зеленой ольхи, поставили палатку, приволокли из избы мельника большой стол. На столе поставили большой самовар, чашки. Развернули закуску, вино, водку. А вечером разожгли костер, и в котелке кипела уха из налимов.

Никон Осипович был ранее старшиной в селе Заозерье и смолоду певал на клиросе. Он полюбил Федора Ивановича. Говорил:

— Эх, парень казовый! Ловок.

А Шаляпин все у него расспрашивал про старинные песни. Никон Осипович ему напевал:

Дедушка, девицы
Раз мне говорили,
Нет ли небылицы
Иль старинной были.

Разные песни вспоминал Никон Осипович.

Едут с товарами
В путь из Касимова
Муромским лесом купцы...

И «Лучину» выучил петь Шаляпина Никон Осипович.

Мы сидели с Серовым и писали вечер и мельницу красками на холсте. А Никон Осипович с Шаляпиным сидели за столом у палатки, пили водку и пели «Лучинушку».

ФАБРИКАНТ

В это лето <август 1903 года> Шаляпин долго гостил у меня. Он затеял строить дом поблизости и купил у крестьянина Глушкова восемьдесят десятин лесу.

Проект дачи он попросил сделать меня. Архитектором пригласил Мазырина.

Осматривая свои владения, он увидел по берегам речки Нерли забавные постройки, в роде больших сараев, где к осени ходила по кругам лошадь и большим колесом разминала картофель, — маленькие фабрики крестьян. Процеживая размятый картофель, они делали муку, которая шла на крахмал. А назывался этот продукт что-то вроде «леком дикстрин». Я, в сущности, и сейчас не знаю, что это такое.

Шаляпин познакомился с крестьянами-фабрикантами. Один из них, Василий Макаров, был столь же высокого роста, как и Шаляпин, — мы прозвали его Руслан. А другой, Глушков — маленького роста, сердитый и вдумчивый.

К моему ремеслу художника они относились с явным неодобрением. И однажды Василий Макаров спросил меня:

— И чего это вы делаете — понять невозможно. Вот Левантин Ликсандрович Серов лошадь опоенную, которую живодеру продали, в телегу велел запречь и у леса ее кажинный день списывает. И вот старается. Чего это? Я ему говорю: «Левантин Лисандрыч, скажи, пожалуйста, чего ты эту клячу безногую списываешь. Ты бы посмотрел жеребца-то Глушковского, вороного, двухлетней. Вот жеребец — чисто зверь, красота конь! Его бы списывал. А ты что? Кому такая картина нужна? Глядеть зазорно. Где такого дурака найдешь, чтобы такую картину купил». А он говорит: «Нет, эта лошадь, опоенная мне больше вашего жеребца вороного нравится»[48]. Вот ты и возьми. Чего у его в голове — понять нельзя. Вот Шаляпин, мы ему рассказываем, а он тоже смеется, говорит: «Они без понятиев». А он, видно, парень башковатый. Все у нас выпытывает — почем крахмал, леком дикстрин... Намекает, как бы ему фабрику здесь поставить. Значит, у него капитал есть, ежели его на фабриканта заворачивает. Видать, что не зря лясы точит. Тоже, знать, пустяки бросать хочет. Ну, чего тут песенником в киатре горло драть? Знать, надоело. Тоже говорим ему: «Ежели на положение фабриканта встанете, то петь тебе бросать надо, а то всурьез никто тебя не возьмет. Настоящие люди дела с тобой делать не станут»... нипочем...

Вскоре мы с Серовым заметили, что Шаляпин все чаще с Глушковым и Василием Макаровым беседует. И все — по секрету от нас. Вечерами у них время проводит...

<...> Сидим мы с Серовым недалеко от дома и пишем с натуры красками. В калитку идет Шаляпин, Василий Макаров и около вприпрыжку еле поспевает маленького роста Глушков. Идут, одетые в поддевки, и серьезно о чем-то совещаются...

Когда Шаляпин поравнялся с нами, мы оба почтительно встали и, сняв шапки, поклонились, как бы хозяину.

Шаляпин презрительно обронил в нашу сторону:

— Просмеетесь.

И сердито посмотрел на нас...

Шаляпин сердился, когда мы при нем заговаривали о фабрике.

— Глупо! Леком дикстрин дает сорок процентов на капитал. Понимаете?

— А что вам скажет Горький, когда вы фабрику построите и начнете рабочих эксплуатировать? — спросил однажды Серов.

— Позвольте, я не капиталист, у меня деньги трудовые. Я пою. Это мои деньги.

— Они не посмотрят, — сказал я. — Придешь на фабрику, а там бунт. Что тогда?

— Я же сначала сделаю небольшую фабрику. Почему же бунт? Я же буду платить. И потом я сам управлять не буду. Возьму Василия Макарова. Крахмал ведь необходим. Рубашки же все крахмалят в городах. Ведь это сколько же нужно крахмалу!.. В сущности, что я вам объясняю. Ведь вы же в этом ничего не понимаете.

— Это верно, — сказал Серов.

И почти все время, пока Шаляпин гостил у меня, у него в голове сидел «леком дикстрин».

ДЕНЬГИ

Сколько ни вспоминаю Федора Шаляпина в его прежней жизни, когда он часто гащивал у меня в деревне и в Крыму, в Гурзуфе, не проходило дня, чтобы не было какой-либо вспышки. В особенности, когда вопрос касался искусства и... денег.

<...> В ресторане, потребовав счет, Шаляпин тщательно его проверял, потом подписывал и говорил:

— Пришлите домой.

Помню, мы с Серовым однажды сыграли с ним шутку:

Шаляпин пригласил меня и Серова завтракать в «Эрмитаж».

Я упросил директора, Егора Ивановича Мочалова[49], поставить в счет холодного поросенка, которого не подавали.

Егор Иванович подал счет Шаляпину. Тот внимательно просмотрел его и сказал:

— Поросенка же не было.

— Как не было? — сказал я. — Ты же ел!

— Антон, — обратился Шаляпин к Серову, — ты же видел — поросенка не было.

— Как не было? — изумился Серов, — ты же ел!

Шаляпин посмотрел на меня и на Серова и, задохнувшись, сказал:

— В чем же дело? Никакого поросенка я не ел.

Егор Иванович стоял молча, понурив голову.

— Я не понимаю... Ведь это же мошенничество.

Шаляпин, как всегда в минуты сильного волнения, водил рукой по скатерти, как бы сметая сор, которого не было.

— Отличный поросенок, — сказал я, — ты съел скоро, не заметил в разговоре.

Шаляпин тяжело дышал, ни на кого не смотря.

Тут Егор Иванович не выдержал.

— Это они шутить изволят. Велели в счет поросенка поставить...

Шаляпин готов был вспылить, но, посмотрев на Серова, рассмеялся.

ШАЛЯПИН И СЕРОВ

Часто достаточно было пустяка, чтобы Шаляпин пришел в неистовый гнев, и эта раздражительность с годами все возрастала. С Врубелем он поссорился давно и навсегда. Да и с Серовым.

Узнав однажды, что у меня будет Шаляпин, Серов не поехал ко мне в деревню. Меня это удивило. И каждый раз, когда впоследствии я приглашал его к себе одновременно с Шаляпиным, отмалчивался и не приезжал.

Я спросил как-то Серова:

— Почему ты избегаешь Шаляпина?

Он хмуро ответил:

— Нет. Довольно с меня.

И до самой смерти не виделся больше с Шаляпиным[50].

Раз Шаляпин спросил меня:

— Не понимаю, за что Антон на меня обиделся.

— Ну, что вам друзья, Федор Иваныч, — ответил я, —

Было бы вино
Да вот и оно,—

как ты сам говоришь в роли Варлаама.

В сущности, когда кто-нибудь нужен был — Серов ли, Васнецов, — то он был «Антоша дорогой», либо «дорогой Виктор Михалыч». А когда нужды не было, слава и разгулы с услужливыми друзьями заполняли ему жизнь.

«ДЕМОН»

...После бенефиса «Демона» <19 января 1904 года> Шаляпин, Горький, Серов, я и Сахновский[51] поехали вечером ужинать. Подъехав к Страстному монастырю, остановились и стали обсуждать, куда ехать, — Горький и Шаляпин не хотели встречаться с толпой. Решили ехать за город, в «Стрельну». Шаляпин, отдельно с Горьким. А Сахновский с нами на паре, которую взяли на площади. Дорогой Сахновский, как обычно, говорил, что бросил пить:

— Нельзя, полнею. А вот в «Стрельне» придется.

В «Стрельне» заняли отдельный кабинет. Принесли закуски, вино, холодного поросенка.

Соседний кабинет был полон кутящими гостями. Там было шумно. Пел венгерский хор.

Вдруг наступила тишина и мужской голос неожиданно запел на мотив Мефистофеля:

Сто рублей на бенефис
Я за вход себе назначил,
Москвичей я одурачил,
Деньги все ко мне стеклись.

В соседнем кабинете раздался хохот и аплодисменты.

Мой великий друг Максим
Згседал в отдельной ложе,
Полугорьких двое тоже
Заседали вместе с ним.
Мы дождались этой чести,
Потому, что мы друзья,
Это все — одна семья.
Мы снимались даже вместе,
Чтоб москвич увидеть мог,
Восемь пар смазных сапог,
Смазных сапог,
Восемь пар смазных сапог,
Смазных сапог, да!

— Что за черт! — сказал Шаляпин. — А ведь ловко.

Позвали метрдотеля. Шаляпин спросил:

— Кто это там?

— Да ведь как сказать... Гости веселятся. Уж вы не выдайте, Федор Иванович. Только вам скажу: Алексей Александрович Бахрушин[52] с артистами веселятся. Они хотели вас видеть, только вы не пустите.

Горький вдруг нахмурился и встал.

— Довольно. Едем.

Мы все поднялись.

Обратно Горький и Шаляпин снова ехали вместе, мы — на паре.

— Чего он вскинулся? — удивлялся Серов. — Люди забавляются. Неужели обиделся. Глупо!

«МИР ИСКУССТВА»

В 1898 году в Петербурге, в квартиру Мамонтова, где я останавливался, пришел молодой человек, элегантно одетый. Волосы его были тщательно расчесаны; впереди белела прядь седых волос.

— Я был в Москве, — сказал он, — познакомился с Серовым, и он мне дал ваш петербургский адрес. Видите ли: я хочу издавать художественный журнал, и мне нужно ваше участие. В журнале будет также отдел иностранной живописи. В русском художестве начинается новая эра, представителями которой являетесь вы, Врубель, Левитан, Серов, — московское течение в искусстве.

В это время в комнату вошел С. И. Мамонтов.

— Вот какая интересная мысль, — сказал я, — издавать художественный журнал.

Савва Иваныч протянул руку молодому человеку. Тот назвал себя: Дягилев.

С. И. Мамонтов повел нас завтракать к Кюба. От Кюба я поехал к Дягилеву.

Дягилев занимал со своим отцом небольшую квартиру. Отец его был добродушного вида, уже пожилой, военный генерал. Дягилев показал мне небольшие картины: этюд Шишкина, рисунок Левитана, Клевера. И сказал мне, что денег для издания журнала у него нет. Но все, что он говорил про журнал, который он хотел издавать, было очень интересно.

На следующий день Мамонтов сказал:

— А этот молодой барин очень энергичный человек. Денег, вероятно, у него нет?

— Нет, — ответил я. — Он мне это сказал.

При следующей встрече Мамонтов позвал Дягилева в Москву. Там, у Саввы Иваныча, он познакомился с Васнецовым, Врубелем, Шаляпиным. Все нашли его образованным и интересным человеком.

Мамонтов дал Дягилеву деньги для издания, и я сделал ему первую обложку для журнала и декоративные иллюстрации в красках.

Редакция нового журнала помещалась в одной из небольших комнат скромной квартиры Дягилева. Тут я познакомился с его приятелями: Нувелем[53], его братом <Философовым>, Розановым, Мережковскими[54].

Вскоре вышел и первый номер журнала «Мир искусства»...

ДОМ В ДЕРЕВНЕ

В России Шаляпин купил лесное имение на речке Нерле.

Сначала просил меня, чтобы я уступил ему мой дом. Хотел жить, как я — в деревне. И я по просьбе Теляковского уже готов был согласиться, но оказалось, что дом мой мал.

Тогда я сделал для Шаляпина проект большого дома. Серов, взглянув на него, с улыбкой сказал:

— Строить хотите терем высокий?

— Да, — ответил я, — наверху крутой горы знаменитый жил боярин, по прозванью Карачун.

Место, где строился дом Шаляпина по моему проекту, называлось Ратухино. Строил его архитектор Мазырин, по прозвищу Анчутка. Шаляпин принимал горячее участие в постройке, и они с Мазыриным сочинили без меня конюшни, коровники, сенной сарай, — огромные, скучные строения, которые Серов назвал «слоновники». Потом прорубали лес, чтобы открыть вид.

Над рекой построили помост для рыбной ловли, огромную купальню. Походную палатку заказали вдвое больше, чем у меня, — и в день открытия дачи позвали московских гостей-друзей.

<...> Шаляпин приказал выкатить бочки с пивом для собравшихся на праздник крестьян окрестных деревень. Пили водку, пиво, была колбаса, пироги, копченая тарань.

Федор Иваныч стал говорить мужикам речь. Те кричали «ура», но речь не слушали, — было пьяным-пьяно.

Вдобавок набежали тучи, разразилась гроза, проливной дождь, и с потолка дачи в столовой протекла вода.

Архитектор Анчутка, не проложивший деревянную крышу толем, захватил чемодан и убежал от греха на станцию. Федор Иваныч в сердцах послал за ним вдогонку верховых, но тот где-то спрятался.

Шаляпин так рассердился, что сказал мне и Серову:

— Едем в Москву.

— А как же гости-то?

— Едем!

И мы уехали в Москву.

ПОСЛЕДНЯЯ ВСТРЕЧА

...Помню, как глядя на спящего Шаляпина, я подумал: «а ведь это гений»... Так сладко спал этот русский парень — Федор Шаляпин.

<...> Помню, когда пришел В. А. Серов, я сказал ему:

— Посмотри, как спит Федор, лицо какое серьезное. И во сне даже Грозный. Лицо гения, посмотри.

— Пожалуй, — ответил Серов, — есть в нем дар и полет, но все это перемешано со всячинкой... Давеча: пишу я здесь, с краю у леса, где сарайчик. И он подошел ко мне и сел. И вдруг говорит: «Вот здесь все леса и леса, есть крупный лес. Я хочу скупить леса и торговать. Ты как думаешь, Антон?» — «Что ж, говорю, как вашей милости угодно. Торгуйте». — «Да ты не смейся. На лесе-то побольше наживешь, чем на пении». Вот ты и возьми! Как это у него все вместе перепутывается.

Помню — в эту минуту отворилась дверь и чей-то голос крикнул:

— Господин барин, к вам Глушков приехали.

Шаляпин проснулся и сел на тахте, кулаком протирая глаза.

— Господин барин, — повторил Серов, — к вам Глушков приехали. Шаляпин расхохотался.

<...> Мы часто ездили с Шаляпиным по окрестностям. Как-то приехали на Вашутино озеро. Шаляпин пришел в восторг и с присущим ему ребячеством решил: надо жить на озере.

— Здесь я яхту построю, на парусах буду кататься по озеру. Говорят, озеро-то монастырское. Продадут ли монахи?

Он забыл о доме, который строил как раз в ту пору в Ратухине, и поехал к настоятелю монастыря покупать озеро.

Вернулся расстроенный: настоятель согласен продать, но не властен,— надо запросить Синод.

— Ты подумай, — возмущался Шаляпин, — Синод! Как все трудно у нас. Жить нельзя.

Федор Иванович впал в мрачность, не ездил больше на постройку дома...

— Река там мала.

Говорил Серову:

— Озеро, знаешь, плывешь — пространство большое.

— Лоэнгрином на лебедях будете ездить, Федор Иванович? — смеялся Серов.

Федор Иванович недолюбливал шутки Серова, но смеялся. И Серова немножко побаивался.

Каюсь, мне тоже хотелось жить на Вашутином озере — построить себе на берегу избушку и завести лодку с парусом. И мы с Федором Ивановичем осенью однажды поехали туда. Эта поездка нас образумила: было ветрено и дождливо, серые волны озера шумели неприветливо. Тоска! Мы промокли и рады были, что вернулись в теплый дом ко мне, где горел камин и был уют. С той поры Федор Иванович больше об озере не заикался и стал снова ходить на постройку дома в Ратухине.

И еще вспомнилось.

Постройкой шаляпинского дома ведал подрядчик Чесноков. У него было два взрослых сына. Оба плотники, и оба работали на постройке.

Шаляпин заметил, что время от времени они бегали к стогу на край леса и, достав из стога бутылку с водкой, выпивали по глотку.

И вот — Шаляпин тихонько пробрался к стогу, вылил почти всю водку из бутылки, долил водой и, спрятавшись в лесу, стал ждать. Вскоре сыновья подрядчика подбежали к стогу. Сначала хлебнул из бутылки один, потом — другой. Выпив, с недоумением посмотрели друг на друга... Опять хлебнули. И опять изумленно посмотрели друг на друга. Потом — на бутылку. Шаляпин хохотал целый день.

— Если бы ты видел, — говорил он Серову, — как они на бутылку смотрели!..

ДУРНОЙ СОН

<После смерти Шаляпина Коровин в разговоре с его сыном Федором сказал>:

— Твой отец был редчайший артист. Его влекли все области искусства. Он не мог видеть карандаша, чтобы сейчас же не начать рисовать.

Где попало — на скатертях в ресторанах, на меню, карикатуры, меня рисовал, Павла Тучкова.

<...> Увлекался скульптурой и целые дни лепил себя, смотря в зеркало. Брал краски и писал чертей, как-то особенно заворачивая у них хвосты. При чем бывал всецело поглощен своей работой: во время писания чертей держал язык высунутым в сторону. Ужасно старался. Показывал Серову. Тот говорил: «А черта-то нету». Когда приходил ко мне в декоративную мастерскую, то просил меня: «Дай мне хоть собаку пописать». Брал большую кисть и мазал, набирая много краски... Какой был веселый человек твой отец и как изменился его характер к концу жизни...

КОММЕНТАРИИ

[1] Борис Петрович Вышеславцев (1877—1954) — философ, приват-доцент Московского университета, после Октябрьской революции — эмигрант.

Вышеславцев знал Коровина в течение многих лет. Считая Коровина «одним из замечательных русских людей», он, по его словам, «в долгие осенние и зимние вечера в русской деревне<...> записал, по возможности в собственных выражениях К. А. Коровина», то, что художник ему рассказал («Новый журнал», Нью-Йорк, 1955, № 40, стр. 153).

По-видимому, Коровин вывел Вышеславцева в образе профессора эстетики в некоторых своих литературных произведениях.

[2] Имеется в виду мастерская на Ленивке (см. т. 1 настоящего изд., прим. 10, стр. 157).

Сам Коровин сообщает в своих воспоминаниях «Памяти друга», что впервые увидел Серова в Училище живописи (см. т. 1 настоящего изд., стр. 310).

[3] Иван Федорович Червенко (1838—1903) — художник-архитектор, ученик Училища живописи в 1878—1884 гг., домовладелец.

[4] О пристройке для Серова в доме Червенко, которая упоминается в записи Б. П. Вышеславцева, идет речь, очевидно, и в письме В. М. Васнецова к Е. Г. Мамонтовой от 22 октября 1891 г.: «В другой раз был у Серова и Коровина. Серовы праздновали открытие мастерской (Серова). Пир по мне удался блестяще и даже с оригинальностью художественной — было много знакомого народа — Вас на пиру недоставало, и это не только чувствовалось. Были танцы, были споры, угощение на широкую ногу... Угощения составлены были на прилавках (как в магазине) целыми ящиками и бочонками — оригинально!» (Коровин, стр. 218.— Печатается с исправлениями по автографу ЦГАЛИ). Совместная работа Серова и Коровина в доме Червенко продол-

жалась около трех-четырех лет. К началу 1894 г. их там уже не было, и когда художнику Н. Н. Ге понадобилось помещение, он просил Л. Н. Толстого помочь получить одну из двух мастерских с верхним светом, которые «занимали Коровин и Серов» (письмо от 4 января 1894 г.— Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге. Переписка. М.— Л., 1930, стр. 176).

[5] Портрет Коровина Серов исполнил в 1891 г.

Один из рецензентов писал об этом произведении Серова: «В небрежно написанной фигуре К. Коровина никто не угадает банкира или ростовщика. Конечно, художника выдают аксессуары, в виде палитры, этюдов, но и без них вы узнаете жреца искусства, ленивого, беспечного, великого в минуты вдохновения и неустойчивого в обычных отношениях жизни» (А. Ф — в. «Мир искусства».— «Искусство строительное и декоративное», 1903, № 1-2, стр. 17). Ныне портрет находится в ГТГ.

[6] К этому периоду жизни друзей относится письмо отца Врубеля к А. А. Врубель от 23 декабря 1889 г., в котором говорилось: «...Миша здрав, невредим и весел<...> Сошелся с прежними своими товарищами-художниками: Серовым и Коровиным, и на днях сообща открывают мастерскую (Сущевская часть, по Долгоруковской улице, в доме Червенко)» (Врубель, стр. 144). В. С. Серова тоже отмечала это в письме к М. Я. Симонович-Львовой: «Ты вероятно слышала также, что Тоша снова с Врубелем вступил в компанию и ателье вместе держат с Коровиным» (Серова, стр. 133).

[7] Здесь Коровин неточен. Встреча с Серовым в училище не могла произойти в 1884 г., так как в это время Серов занимался в Академии художеств в Петербурге. Замечание Коровина, что впервые он увидел Серова, когда кончал училище, приводит к мысли, что их встреча произошла в 1886 г. Это подтверждается и тем фактом, что Серов стал заниматься в училище именно тогда (письмо И. С. Остроухова к Серову в сентябре 1886 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

[8] Евграф Семенович Сорокин (1822—1892) — живописец и педагог, ученик Академии художеств (1841—1849), преподаватель натурного класса училища (1852—1892). По словам М. В. Нестерова, Сорокин — «один из самых блестящих рисовальщиков своего времени, но учитель равнодушный» (Нестеров, стр. 337). Спустя много лет после окончания училища Коровин в разговоре с одним знакомым, встреченным им в Париже, так говорил о Сорокине: «Во какой большой человек и мастер был! Брюллова ученик, ему, Брюллову равный... Писал и рисовал совсем не хуже. Какие портреты, какие иконы! А его конкурсная на большую золотую: Ян Усмовец, догнавший быка? Да, милый мой, да это же такая мощная классика, повесьте здесь в Лувре, знатоки в священном трепете подходить будут... На Давида и глядеть перестанут, ей-богу!.. Еще бы! Евграф Сорокин!... Это, я понимаю, классик!.. Господней милостью классик!» (Старый петербуржец. Воспоминания о К. Коровине.— «Для вас», Рига, 1939, 12 ноября, № 46).

[9] Другое, более распространенное ее название — «Хождение по водам»; исполнена в 1890 г. для церкви Космы и Дамиана в Костроме, в приходе фабрики Третьякова и Коншина (Из бесед. К. А. Коровин. — «Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269).

Некоторые подробности, относящиеся к этой совместной работе друзей, встречаются в письме Н. В. Поленовой к В. Д. Поленову от 7 декабря 1889 г.: «У Костеньки <К. А. Коровина> заказ в Костроме написать в церковь картину «Христос идет по морю». Заказ от Кашина, заведующего фабрикой Третьяковых. Заказ недорогой, но все же деньги — тысяча пятьсот рублей. Размер громадный, а именно: $8\frac{1}{2}$ аршин$\times 10\frac{1}{2}$ аршин» (Поленовы, стр. 444). То, что заказ имел отношение к Третьякову, особо знаменательно, так как, по словам Поленова, Третьяков не любил Коровина (Е. В. Сахарова. В. Д. Поленов. Письма, дневники, воспоминания. М.— Л., 1948, стр. 441).

В памяти В. С. Мамонтова отложился следующий эпизод, связанный с созданием этой картины: «Я, конечно, с большим интересом наблюдал работу Серова и Коровина. Живший у нас Врубель тоже пристально следил за творчеством своих друзей. Хорошо помню я, как оба последних — Антон с Костей — долго бились и мучились над эскизом «Хождение Христа по водам». Помню, как Врубель смотрел, смотрел на муки их творчества и не вытерпел. Побежал в столовую комнату, оторвал там от подоконника приложенный около печки лист серого картона-асбеста и в каких-нибудь полчаса написал на нем акварелью одну из лучших своих вещей: «Хождение Христа по водам» (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951, стр. 81; со слов Коровина об этом случае аналогичное рассказывает Н. И. Комаровская; см. т. 2 настоящего изд., стр. 522, 523). И. Э. Грабарь также упоминает об этой истории, дополнительно сообщая следующее: «Врубель сделал эскиз с такой волшебной маэстрией и так быстро, что оба приятеля были совершенно подавлены. По словам Серова, Врубель ясно видел их беспомощность в сравнении с ним и довольно язвительно говорил на тему о том, что настоящему человеку, созданному для монументальной живописи, ее не заказывают, а «черт знает кому — дают». И Серов признавался, что, как ни горько было слушать эти слова, он не мог не сознавать, что Врубель прав, и ему было больно и стыдно. Он слишком явно чувствовал все бесконечное превосходство этого человека в мастерстве и уменье, и не раз говаривал, что «Врубель шел впереди всех, и до него было не достать» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 100—102). Художник В. В. Переплетчиков, посетивший друзей 6 апреля 1890 г., «видел хороший эскиз для церкви в Костроме» (т. 2 настоящего изд., стр. 66). Еще одно упоминание о картине «Хождение по водам» встретилось нам в письме Серова к А. С. Мамонтову от 19 июня 1890 г.: «Покончили мы с Константином картинищу нашу и, кажется, неплохо. Приезжал П. М. Третьяков и весьма, весьма одобрил к нашему удивлению» (не издано; ЦГАЛИ). По словам И. Э. Грабаря, впоследствии Серов был об этой картине «весьма нелестного мнения, и очень просил не ездить в эту церковь и не смотреть» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 104; очевидно, со слов Грабаря об этом же суждении Серова позже говорил Б. Н. Терновец в брошюре: Коровин — Серов. М., 1925, стр. 47). Ныне картина находится в Костромской областной картинной галерее.

В. С. Мамонтов в своих воспоминаниях ошибочно утверждал, будто заказ на эту картину исходил от его отца. «В Костроме было устроено среднее механическо-техническое училище и при нем построена церковь, внутреннюю отделку которой отец поручил

В. А. Серову и К. А. Коровину. Эскизы стен этой церкви они исполнили у нас в московском доме» (В. С. Мамонтов. Воспоминания о русских художниках. Абрамцевский художественный кружок. Изд. 2. М., 1951, стр. 80, 81). За давностью лет В. С. Мамонтов ошибается и в своем утверждении о месте написания эскизов, так как Грабарь, работавший по свежим следам над монографией о Серове, указывал, что Серов и Коровин исполнили их «на квартире директора Костромской мануфактуры, заказавшей картину» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 102).

Упоминавшийся выше эскиз Врубеля «Хождение по водам» вместе с наклеенной с обратной стороны его же акварелью «Эскиз театрального занавеса» Коровин в 1907 г. принес в дар Третьяковской галерее (протокол Совета Третьяковской галереи от 20 декабря 1907 г.— «Известия Московской городской думы». М., 1908, март, стр. 7).

[10] По-видимому, и сам Коровин находился под не менее гнетущим впечатлением от окружавшей их в Костроме обстановки, так как в его рабочем альбоме имеется следующая запись: «Кострома. Писал картину с В. Серовым и ныл от скуки, целые дни глупыми воображениями и Нитшем терзал себя. Никакого света и жизни, никакой силы, только тяжкое уныние остается, бремя дел, на которые я не призван» (Коровин, стр. 205.— Печатается с исправлениями по автографу ЦГАЛИ).

[11] Адольф Менцель (1815—1905) — немецкий живописец и график. Впоследствии С. Р. Эрнст, приведя эти слова Коровина о любви Серова к Менцелю, делал вывод, что и творчество его «близко творчеству Менцеля» (Сергей Эрнст. В. А. Серов. Пг., 1921, стр. 48). Сам Серов этого не находил. Надо думать, что и слова Бенуа о том, что в Серове можно видеть «русского Менцеля» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 404), как бы они ни были лестны в устах Бенуа, вызывали у Валентина Александровича искреннее недоумение и негодование (см. т. 1 настоящего изд., стр. 696, и прим. 4, стр. 705).

[12] Сам Серов в письме к П. М. Третьякову от 14 ноября 1894 г., сообщая, что получил 150 руб. в счет уплаты за портрет С. М. Третьякова, так излагал обстоятельства упомянутого недоразумения: «Затем, Павел Михайлович, прошу извинения в причиненных мною вам хлопот и беспокойств. В свое оправдание могу сказать только одно: мне было слишком трудно придти к вам и просить эти 150 руб. (другого исхода я не видел). В таком тяжелом положении замечания ваши: «Что так скоро?» и — «Скорее бы кончили и все получите» показались мне настолько обидными (ведь, если бы при принятии заказа я оговорился на счет уплаты по срокам — я был бы прав). Слова эти меня так огорчили, что я, ни о чем хорошенько не рассуждая, просто ушел, никак не думая, чтоб уходом своим мог причинить вам столько беспокойств. Еще раз, Павел Михайлович, прошу извинения за это беспокойство» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Эти смиренные слова, когда, казалось бы, Серов должен был считать себя обиженным, можно объяснить только его высоким уважением к Третьякову.

[13] На следующий день после кончины Серова Коровину исполнилось пятьдесят лет, однако он уклонился от торжественных церемоний: «...Я всегда был противником официальных чествований, находя их ненужными и скучными, а теперь тем более в виду

неожиданной смерти В. А. Серова, которая меня глубоко поразила, так как в Серове, кроме большого художника, я лично потерял своего друга с хорошим сердцем и красивой душой» («Вечерняя газета», 1911, 23 ноября, № 91).

[14] Эдмонд Аман-Жан (1860—1936) — французский портретист, жанрист, работал также в области декоративного искусства, участник первой Международной выставки, устроенной С. П. Дягилевым в 1899 г. в Петербурге.

[15] Над портретом В. Я. Брюсова Врубель работал в 1906 г. Ныне это одно из последних неоконченных произведений художника (уголь, сангина, мел) находится в ГТГ.

[16] Василий Александрович Шмидт — инженер, действительный статский советник, почетный попечитель Дельвиговского железнодорожного училища.

В 1890 г. Серов исполнил его портрет, который до Октябрьской революции находился в помещении Ярославского вокзала в Москве, а ныне в Башкирском республиканском художественном музее имени М. В. Нестерова (Уфа).

[17] Коровин ошибается: Серова не надо было знакомить с Врубелем, поскольку они знали друг друга по Академии с 1880 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 47, и прим. 82, стр. 91). Сам Коровин познакомился с Врубелем позже Серова, в 1886 г. Упоминаемые выше мастерские на Долгоруковской улице существовали в 1889—1893 гг. Скорее всего встреча с Врубелем произошла осенью 1889 г., так как именно в это время Серов ввел его в дом Мамонтовых. В конце того же года Коровин, Серов и Врубель стали работать в совместной мастерской.

[18] Цирк Саламонского — известное в дореволюционной Москве зрелищное предприятие, находился на Цветном бульваре.

[19] Возможно, что это была известная в то время артистка киевского цирка Анна Гаппе, про которую в своих воспоминаниях о Врубеле говорит М. В. Нестеров (Нестеров, стр. 307, 308).

[20] В этой фразе Коровин допустил неточности. Сам Врубель в письме к сестре от 11 июля 1886 г. сообщал: «Я неделю тому назад покинул Киев совершенно случайно. Приехал меня звать отдохнуть в деревню очень милый и обязательный человек В. С. Трифоновский, которому я пишу портрет его сына. Я счел не только возможным, но просто необходимым дать себе каникулы» (Врубель, стр. 69).

[21] В первой редакции воспоминаний Коровин несколько иначе передал этот эпизод:

«Когда к нам, в мастерскую, пришел Серов, он недоуменными глазами посмотрел на большие картины Врубеля и опустил голову.

— Замечательно...— сказал я.— Не правда ли?..

— Не знаю...— ответил Серов.

— По-твоему, это не то? — спросил Врубель, обращаясь к Серову.— А т-а-к я не хочу... Скучно... Все одинаковы, как гробы... Я не хочу этого... Я не интересуюсь, кто как умеет... Все уже написано так, как никому уже не написать... А я хочу другого...

— Может быть, ты и прав, Михаил Александрович,— сказал Серов,— но я-то этого не понимаю...» (Константин Коровин. Врубель.— «Россия и славянство», Париж, 1930, 19 апреля, № 73).

В литературе о Врубеле это единственное высказывание о том, что Серов не понимал его живопись. Уже в иллюстрациях к произведениям Лермонтова, исполненных для издания Кушнерева в 1890—1891 гг., заметна близость Серову творческой манеры Врубеля. О существенном влиянии последнего на Серова говорится в воспоминаниях С. П. Яремича (см. т. 1 настоящего изд., стр. 701).

Публикации этих воспоминаний Коровина о Врубеле, появившихся в зарубежной печати, отрывки из которых здесь приведены, остались неизвестными составителям книг «Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике» (Л.—М., 1963), «Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания» (М., 1963), а также Д. Коган, автору монографии «Константин Коровин» (М., 1964).

22 Михаил Дмитриевич Малинин (по сцене — Буренин) — тенор, выступавший в Частной опере с начала ее основания.

23 Сергей Юльевич Витте (1849—1915) — русский государственный деятель, министр путей сообщения (февраль—август 1892 г.), министр финансов (1892—1903), председатель комитета министров (октябрь 1905 — апрель 1906 г.), один из организаторов подавления первой русской революции.

В 1904 г. Серов писал, но не закончил его портрет. По мнению И. Э. Грабаря, это произведение Серова «малоудачно»: в нем якобы художнику «даже отказало его твердое чувство формы» (И. Э. Грабарь. Проблема характера в творчестве В. А. Серова.— «Ежегодник Института истории искусств. Живопись и архитектура». М., 1954, стр. 158).

В начале 90-х гг. Витте, будучи министром финансов, понял, какие колоссальные перспективы сулит промышленное освоение севера страны. В июне 1894 г. вместе с С. И. Мамонтовым он даже совершил двухнедельную поездку по маршруту, которым несколько позже проехали Серов и Коровин. Журналист Е. Л. Кочетов, сопровождавший Витте, под псевдонимом Е. Львов написал впоследствии книгу «По студеному морю. Поездка на Север» (М., 1895). Явно под влиянием Витте он так объяснял интерес русского правительства к этому отдаленному краю: «...такому обширному государству, какова Россия, для его правильного, успешного роста и процветания, для его военного и торгового флота необходимо открытое море, хорошие порты, в которых мы можем быть не затерты льдами, ни заперты неприятелем. Такие порты есть у нас несомненно <...> а другие могут быть <...> северо-западная часть Мурманского берега изрезана бухтами, подчас весьма удобными для стоянки целого флота и, благодаря Гольфстрему, отчасти совсем незамерзающими» (стр. 3). В этой книге впервые были воспроизведены некоторые работы Серова и Коровина, сделанные ими во время пребывания на Севере (см. т. 1 настоящего изд., прим. 29, стр. 364).

Мнения Витте и Мамонтова в отношении большого будущего Севера сходились. Затея Мамонтова с постройкой павильона «Крайний Север» на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г. (Витте был ее дирек-

тором-распорядителем) должна была привлечь внимание русских промышленников к богатствам этого района и тем самым способствовать скорейшей постройке железнодорожных линий, в которых Мамонтов был заинтересован (см. след. прим.).

[24] Через полтора года после северной поездки Серова и Коровина на территории Всероссийской промышленно-художественной выставки в Нижнем Новгороде был сооружен по проекту Коровина павильон «Крайний Север». Художественное оформление павильона было исполнено под его руководством. Впоследствии он писал об этой своей работе: «Стараюсь создать в просторном павильоне Северного отдела то впечатление, вызвать у зрителя то чувство, которое я испытал сам на севере. Вешаю необделанные меха белых медведей. Ставлю грубые бочки с рыбой. Вешаю кожи тюленей, шерстяные рубашки поморов. Среди морских канатов, снастей — чудовищные шкуры белух, челюсти кита» (Константин Коровин. Шаляпин. Встречи и совместная жизнь. Париж, 1939, стр. 11, 12). Выставка открылась 30 мая 1896 г., а через два дня Поленов сообщал жене: «...северный павильон с Константиновыми фресками чуть не самый живой и талантливый на выставке» (Поленовы, стр. 550). Вот некоторые отзывы печати того времени. В одной из них при описании павильона «Крайний Север» отмечалось: «Своим внешним видом он напоминает промысловые постройки (фактории) по берегам Ледовитого океана. Стены его внутри сплошь заняты картинами художника К. А. Коровина» (Я. Болотин. Всероссийская выставка.— «Детский отдых». М., 1896, № 10, стр. 41). «Ознакомлению с природою <севера>,— говорилось в другой,— много содействуют огромные полотна, принадлежащие кисти нашего талантливого художника К. А. Коровина и изображающие дикие места, прорезываемые теперь железнодорожными рельсами, побережье Ледовитого океана, северное сияние и т. д. Впечатление, производимое картинами, очень глубокое; по отдельным клочкам, воспроизведенным художником с присущею ему выразительностью, очень легко составляется общее понятие об общей физиономии окраины» (В. Иордан. Всероссийская промышленно-художественная выставка в Нижнем Новгороде.— «Русское слово», 1896, 2 сентября, № 236). В ту пору, когда Коровин исполнил свои панно, Архангельская железная дорога была недавно построена и большая часть населения России имела самые смутные и фантастические представления о северном крае (достаточно ознакомиться, в частности, с воспоминаниями самого Коровина о его путешествиях на Север). Произведения Коровина имели не только художественное, но и познавательное значение. Так, С. С. Голоушев писал: «...на сгенах Ярославского вокзала висят дивные образчики того, чем должна быть школьная и вообще образовательная картина. Там висят: ловля трески, которую давным-давно пора бы считать одним из крупнейших созданий русской живописи, отличные виды тундры и полярного берега с китом. Такие же дивные панно К. Коровина с видами Средней Азии и того же севера находятся в музее Александра III в Петербурге, и никому даже в голову не приходит воспроизвести их для обращения в публике» (Сергей Глаголь. Русское художественное убожество.— «Утро России», 1914, 18 апреля, № 89). Северные панно Коровина — значительное явление в русской живописи. (В 1940 г. в газете «Советское искусство» от 18 марта В. С. Мамонтов поместил заметку «Досадная ошибка», в которой, отмечая оплошность,

допущенную в Большой советской энциклопедии, где Цорну приписывались висевшие в Ярославском вокзале десять панно на сюжеты из жизни Крайнего Севера, утверждал, что эти панно — «коллективная работа В. А. Серова и К. А. Коровина». В. С. Мамонтов тоже допустил ошибку, ибо Серов не имел к ним отношения.) В последующие годы Коровин в своих произведениях неоднократно разрабатывал северные мотивы (см. т. 1 настоящего изд., прим. 39, стр. 367).

[25] Василий Сергеевич Кузнецов (р. 1878 г.) — архитектор, ученик Училища живописи в 1890—1899 гг., затем Академии художеств.

[26] Речь идет о трактире Егорова, находившемся в Охотном ряду и знаменитом, как говорит В. А. Гиляровский в своей книге «Москва и москвичи» (М., 1957, стр. 129), блинами и рыбными расстегаями.

[27] Павел Александрович Тучков (1862—1918), в иных рассказах Коровина выведен под фамилией Сучков, — приятель молодых Мамонтовых, а затем их родственник по браку с Софьей Федоровной Мамонтовой. В 900-х гг. Тучков имел придворное звание камергера и был председателем Верейской уездной управы. Н. И. Комаровская, познакомившаяся с ним у Коровина в 1907 г., писала впоследствии: «Это был известный «цыганоман», колоритная московская фигура. Говорили, что все наследственные капиталы (а принадлежал он к старинному дворянскому роду) он просадил на цыган. Тучков, человек уже не молодой, сам походил на цыгана, великолепно играл на гитаре, и не было такой цыганской песни, которой он не знал бы» (Н. И. Комаровская. Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы. Л.—М., 1965, стр. 107). С его именем связана одна из работ Серова — «Цыганские романсы в исполнении П. А. Тучкова» (1886). Такого же содержания и произведение Л. О. Пастернака «Вечеринка у К. А. Коровина» («Старинные песни»), исполненное в 1912 г.

[28] Семен Павлович Чоколов — главный инженер Вологодско-Архангельской железной дороги в 1899—1901 гг.

В 1887 г. Серов исполнил маслом портреты С. П. Чоколова и его жены Е. Н. Чоколовой (первый — в ГРМ, второй в частном собрании, Ленинград). По словам Серова, это были люди «славные, радушные» (письмо к Е. Г. Мамонтовой от 5 ноября 1887 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

[29] Поездку на Север Серов и Коровин совершили в августе-сентябре 1894 г. Если судить по привезенным работам, то кроме тех мест, которые лежали на их пути в Мурман, друзья посетили также Новую Землю и Норвегию.

Документальные материалы об этой поездке весьма скудны. Не сохранилось ни одного письма Серова и Коровина, да и в переписке их друзей встречаются лишь редкие упоминания. Три из них принадлежат М. В. Нестерову (см. т. 2 настоящего изд., стр. 49). Часть работ Серова, исполненных во время поездки, была воспроизведена в книге Евгения Львова «По студеному морю. Поездка на Север»: «Поморские шняки в Архангельске» (более известны как «Баркасы»), «Годовик Соловецкого монастыря» (или «Монах Соловецкого монастыря»), «Лопарский поселок на Пазреке»

(другое название «Олень»), «Норвежский город Вардэ», «Улица в норвежском городе Тромсе» сделаны маслом; «Пароход «Ломоносов», «Трифоно-Печенгский монастырь» (на стр. 168 книги, где воспроизведен этот рисунок, указывается, что он исполнен Коровиным. На самом деле, как разъясняет автор на стр. 249, он принадлежит Серову), «Самоеды на Новой Земле», «Бухта на Новой Земле» — рисунки.

Свои северные работы Серов и Коровин экспонировали на XIV периодической выставке МОЛХ в 1894 г. «По новизне сюжетов,— писал рецензент,— эти этюды уже представляют большой интерес, знакомя нас в первый раз с суровой природой этих отдаленных стран. Особенно характерны и прекрасно выполнены г. Серовым «Рыбацкое становище на Мурмане» и голова северного оленя, написанная замечательно правдиво» (В. С и<з о>в. XIV периодическая выставка картин Московского общества любителей художеств в здании Исторического музея.— «Русские ведомости», 1895, 9 января, № 9). Обратил внимание на работы Серова и Коровина М. А. Морозов: «...о пейзажных жанрах, как вообще о пейзажах этой выставки, сказать нужно, потому что, все-таки, нужно признаться,— кой-где, сквозь шаблонные и скучные приемы, просвечивает что-то новое и живое. С этим-то новым и нужно считаться. Что-то свежее,— повторяю я,— пробивается на некоторых картинах; это, по большей части, картины гг. Константина Коровина, Аполлинария Васнецова, Серова и, до известной степени, Виноградова» (М. Ю. XIV периодическая выставка картин.— «Новости дня», 1895, 9 января, № 4158). Однако через несколько дней в подробном отчете об этой выставке М. А. Морозов допустил колкие выпады в адрес Серова. Задавая вопросы, «зачем г. Серов ездил на север и писал там свои этюды», «что интересовало его там», он говорил: «Олень что ли, которого он изобразил так недурно на своем этюде?.. Но ведь для этого не стоило ездить так далеко,— можно было пойти прямо в зоологический сад<...> Улица в Тромсё, выставленная им? Но таких улиц в каждом уездном городишке достаточно... Я боюсь сказать, но не было ли здесь кой-какой иной причины. Дело в том, что в последнее время на наш север стали обращать особое внимание. С. И. Мамонтов, судя по некоторым газетным извещениям, является ярким представителем этого нового административно-промышленного течения. Может быть, этюды Серова являются лишь отдаленным отзвуком всего этого... Хотя, конечно, г. Серов здесь бесспорно искренен. Мне только кажется, что он, как умный человек, зная, что его картины не интересны сами по себе, хочет им придать интерес злободневности. Я сказал, что г. Серов умный человек и подчеркиваю это слово. Это видно во всем,— в каждом его мазке, каждом тоне, положенном им на картину. Он не увлекается ни яркими красками, ни намеренной потушенностью тонов; в его произведениях вы не чувствуете желания во что бы то ни стало подражать кому-либо. Новой гаммы тонов он не дает,— он пишет, как пишет большинство, но манерничанья, дешевых эффектов вы у него тоже не заметите и в зеленую краску травы он не прибавит белил, как то делают гг. Переплетчиков и Соколов, желая изобразить «гоблен осени», и не зальет неба канареечно-желтой краской, как то исполняют, без всякого успеха, но, очевидно, с большим для себя наслаждением, г.г. Серегин и Мартен. А все-таки, при виде произведений г. Серова, говоря откровенно, гвоздит в мозгу: «не проектируйся железная дорога на Архангельск, не было бы северных этюдов г. Серова». Может быть, это и неверно,

а ведь вот о г. Аполлинарии Васнецове я никогда подумать ничего подобного не могу, хотя на моей памяти он уже выставляет чуть ли не пятую «Сибирь», и я чувствую, ясно чувствую, что у него картина сама по себе, а железная дорога сама по себе...» (М. Ю. XIV периодическая выставка картин.— «Новости дня», 1895, 20 января, № 4169).

[30] Действие происходит в деревенском доме Коровина — в трех верстах от станции Итларь Ярославской железной дороги, где у него был ручной заяц.

[31] Охотник — крестьянин, сосед Коровина, частый персонаж охотничьих рассказов, написанных художником. Коровин очень почитал этого крестьянина и один из рассказов назвал «Герасим мудрый» («Возрождение», Париж, 1931, 23 августа, № 2273).

[32] Крестьянин, сосед Коровина.

[33] Сведений об этом произведении Врубеля нет.

[34] В этом рассказе «Шаляпин и Врубель» Коровин несколько нарушает хронологическую последовательность событий. Так, мастерская в доме Червенко по Долгоруковской улице существовала с 1889 по 1893 г., а Врубель приехал из Киева в Москву в конце 1889 г. Таким образом, казалось бы, действие происходит именно в это время. Но вместе с тем Коровин вводит в рассказ Шаляпина, о котором говорит как о хорошем своем знакомом, хотя познакомился с ним, по собственным словам, лишь в 1896 г. Эти хронологические неувязки отнюдь не исключают подлинности описываемой далее встречи Шаляпина и Врубеля.

[35] Степан Евтропиевич Трезвинский (1861—1942) — артист Частной оперы Мамонтова, затем Большого театра.

В словах Шаляпина по адресу этого артиста не было преувеличения. Один из театральных рецензентов писал о его исполнении: «Как всегда — добросовестно, старательно и однообразно» (К. Д. Театр и музыка — «Русское слово», 1903, 1 сентября, № 241).

[36] Петр Петрович Кознов (?—1937) и его жена Наталья Степановна — состоятельные москвичи, близкие семье Шаляпина, о них см.: Шаляпин, т. 1, стр. 652, 653. П. П. Кознов под псевдонимом Петров выступал до революции в театре Незлобина. Н. С. Кознова — крестная мать И. Ф. Шаляпиной, старшей дочери артиста.

[37] Возможно, что это Константин Константинович Ушков — богатый купец, член Московского филармонического общества и многих благотворительных организаций.

[38] Великая княгиня Елизавета Федоровна (1847—1919) — жена московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича, сестра последней царицы. Вл. И. Немирович-Данченко так отзывался о ней: «Елизавета Федоровна любила театр, привязалась к моим школьным спектаклям, конфузливо старалась бывать даже на моих простых классах. Отношение к ней в московском обществе было хорошее, совсем не такое, как к ее супругу — великому князю Сергею Александровичу...» (Вл. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М., 1936, стр. 101).

По свидетельству современников, она благожелательно относилась к Коровину, «стояла» за него, как говорил В. А. Теляковский. Он же 14 февраля 1903 г. записал в дневнике: «...всегда большое влияние на успех нового театрально-декорационного искусства оказывает вел. кн. Елизавета Федоровна, которая очень хвалит Головина и особенно Коровина» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

[39] В жизни и творчестве Коровина Всемирная выставка 1900 г. в Париже занимала особое место. Многосторонность дарования Коровина проявилась здесь во всем блеске: под его руководством было осуществлено художественное оформление русского отдела выставки, в том числе кустарного павильона, имевшего большой успех; экспонировавшиеся им произведения были в отделе прикладного искусства и в отделе живописи. Работы, представленные Коровиным, принесли ему всеевропейское признание. Вот некоторые отзывы иностранной печати. «В залах русско-азиатского дворца,— говорилось в одной французской рецензии,— пленяет и удерживает взгляд серия декораций художника Коровина<...> везде заявляет о себе пейзажист островосприимчивый, искусно характеризующий самые разнообразные аспекты природы, мастерски фиксирующий главные особенности вещей с покоряющей поэтичностью и правдивостью; и везде раскрывается прирожденный декоратор, знающий, как передать на изобразительном языке с помощью штриха и цвета то, что он видел и перечувствовал<...> Но в конструкции и декоративном оформлении различных зданий русской деревни <так на Западе называли кустарный павильон русского отдела> лучше всего проявляется талант г. Коровина. И этот талант нам особенно симпатичен тем, что художник посвящает его самой благородной задаче — сохранению и возрождению старого русского национального искусства, пробуждению народного чувства» (G a b r i e l M o u r e v. L'art décoratif à l'Exposition universelle.— «Revue encyclopédique», Paris, 1900, № 371, 13 octobre, p. 801—810). Английский журнал «The Studio» писал: «Г-н Коровин, которому было поручено художественное и декоративное убранство русского отдела на Парижской выставке, проявил в своих работах много оригинальности и доказал, что он обладает большим дарованием<...> Он умело обрабатывает мотивы русского пейзажа в своих декоративных панно, выдержанных в гармоничных, красочных гаммах» (цитируется по журналу «Мир искусства», 1900, № 4, Художественная хроника, стр. 116).

Об этих же произведениях Коровина немецкий журнал «Dekorative Kunst» так отзывался: «Декоративные панно русского художника Коровина, украшающие отдел Азиатской России, являются истинно художественным выражением страны, которую они представляют <..> И то, что Коровину удалось вычитать в душе родной земли, он передает просто, с наивной безыскусственностью и с тонким чутьем ко всему важному и существенному» (К о р о в и н, стр. 289).

Никто из русских художников, за исключением Серова, получившего высшую награду выставки — почетную золотую медаль,— не пользовался таким успехом, как Коровин.

Его работы были отмечены двумя золотыми и двумя серебряными медалями. За заслуги в устройстве выставки французское правительство удостоило Коровина офицерским крестом ордена Почетного легиона.

О деятельности Коровина по оформлению кустарного павильона дает некоторое представление видевший Коровина в те дни художник Б. Н. Матвеев в письме к своей сестре: «...он один может считаться автором всего того, что там есть. Он, правда, ничего не делает, а дает советы и указания, но ни одна мелочь не делается без его ведома, а главное, он несколькими словами умеет каждому вдохнуть частицу своего художественного темперамента и сделать артиста из простого ремесленника. Посмотрела бы ты, какие произведения искусства делают у него простые русские резчики, раньше бывшие самыми обыкновенными, ничем не выдающимися ремесленниками» (Коровин, стр. 285). В русской прессе также отмечалась эта сторона деятельности Коровина: «Все эти здания, с их оригинальной архитектурой и многочисленными украшениями, выполнены исключительно русскими плотниками и столярами, привезенными из России, по рисункам, композициям и под непосредственным руководством художника К. А. Коровина. Как общий вид, так и детали этих построек замечательно оригинальны, красивы и свидетельствуют не только о таланте г. Коровина, но и о глубоком понимании народной старины, о любви к ней. Стиль выдержан замечательно строго, с большим тактом, и благодаря этому архитектура, сама по себе незатейливая, почти примитивная, останавливает на себе внимание своей цельностью и красотой» (С. А. Всемирная выставка.— По русским отделам. 1. Кустарный отдел.— «Сын отечества», 1900, 27 апреля, № 114).

Спустя много лет Коровин не без основания утверждал, что на Всемирной выставке в Париже «был выработан художественный стиль русского кустарничества, и что последующее его развитие идет» именно оттуда (<Ответ К. А. Коровина на анкету>. «Гвоздь» всероссийской выставки 1917 г. в Москве.— «Утро России», 1914, 15 мая, № 111. В 1917 г. предполагалось устройство такой выставки).

Наряду с похвалами Коровину, как всегда, пришлось испытать и горечь критических замечаний. Александр Бенуа, сам высоко оценивавший работу Коровина, так суммировал причины «негодования русских», посетивших Всемирную выставку: «Сильно достается от русских «Русской деревне», созданной <...> К. Коровиным, зато иностранцам она чрезвычайно нравится и даже имеет из всего, что нами выставлено, наибольший успех. Впрочем, негодование русских основано скорее на недоразумении, на том, что этот ряд зданий назван «русской деревней», тогда как, действительно, он ровно ничего общего с русскими деревенскими постройками не имеет. Но это пустяки, неугодное название не может умалить художественного достоинства вещи и, несмотря на это, кустарный отдел остается и по своему внешнему виду, и по тем коллекциям народного производства, которые размещены в нем, нашим самым интересным и самым художественным экспонатом. Это не русская деревня, но это все-таки чисто русская постройка, поэтическое воссоздание тех деревянных, затейливых и причудливых городов, с высокими теремами, переходами, сенями, палатами и светлицами, которые были рассеяны по допетровской России. Белокаменная стена «Кремля», высящаяся над теремами этого сказочного городка, хотя и давит эти крошечные домики, однако не очень вредит впечатлению, так как именно таким миниатюрным, ищущим защиты и был наш «деревянный город», который ютился в старину у величественной каменной сердцевины столицы. Одно мне непонятно, зачем излишняя плотническая грубость работы? Разве грубость со-

ставляет неотъемлемую черту всякого чисто русского художественного произведения? Разве в древних постройках мы, напротив того, не видим на каждом шагу очень тонких изощрений, и даже мелкой отделки?» (Александр Бенуа. Письмо со Всемирной выставки.— «Мир искусства», 1900, т. 4, стр. 107—109). Грабарь спустя два года ответил Бенуа на его замечание о грубости работы: «...Там, где дело идет о декоративном впечатлении, известная грубость необходима и Коровин мастерски применил ее, например, к работе своего великолепного фриза в павильоне Всемирной выставки. Это мастер с утонченнейшим вкусом и чувством меры, которое всегда ему верно подсказывает тот или иной характер трактовки. Удивительны по своей изобретательности и его орнаментальные вещи» (Игорь Грабарь. Несколько мыслей о современном прикладном искусстве в России.— «Мир искусства», 1902, № 3, стр. 53, 54).

Особенно резко высказался В. В. Стасов. Вначале огромное впечатление от увиденного превалировало в его оценке. 10(23) июня 1900 г. он сообщал брату Дмитрию Васильевичу: «Фрески Коровина мне отвратительны... но все восточное и сибирское — великолепно. Коровин же великолепно нарисовал и создал ту орнаментику, в красках и с золотом: елки, олени, волки (на стенах, на лестнице и т. д.). Он же, Коровин, чудесно создал, отчасти с «декадентством», а отчасти действительно по «ново-русски» — le village Russe — по архитектуре и орнаментике, очень талантливо по выставленным предметам — почти все «декадентщина» — Поленовой, Головина, Малютина, Давыдовой, Врубеля и других. Но иное, немногое, тут есть и превосходное» (Стасов. Т. 3. Ч. 2, стр. 42). Однако со временем резкость отрицательных высказываний Стасова нарастала. 25 июля 1900 г. Стасов писал художнице Е. М. Бем: «Конечно, Коровин до известной степени имеет и талант и воображение, и я на него радовался и многое такое ему сказал в глаза, что он был восхищен и готов был нарисовать, специально для меня, множество хороших, даровитых своих вещей с выставки. Но сколько я должен был также и ругать его беспощадно! И «Теремок» и «Русская деревня» представляли множество непростительной дряни и хлама» (В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 189). Прошло немногим более полугода, и Стасов, вновь увидевший панно Коровина, но уже на выставке «Мир искусства», писал: «К. Коровин — художник талантливый, способный, но ему много вредит то, что он не имеет никакого своего мнения, характера, вкуса, убеждения, а готов употреблять свое дарование на что ни попало, что ни велят, что ни закажут. Пусть спросят с него портрет — он напишет портрет, и недурно, а хорошо, только в чьей-нибудь манере; пусть спросят пейзаж, мебель, декорацию, постройку, виньетку,— он все сделает, и хорошо сделает. Угодно — в декадентском стиле, угодно — в каком другом, ему совершенно все равно. Какая странная, ненадежная натура! А, ведь, преспособный человек. На парижской всемирной выставке были его работы, многие и очень разнообразные вещи: прекрасные (во многих отношениях) постройки и устройства, орнаментация перил и лестниц, в русском стиле, целая церковь, русская изба (впрочем, с разнообразными капризами и собственными выдумками), наконец, большие декоративные панно, пейзажи и перспективы. Везде проглядывают дарование и способность. Но почти всякий предмет проявляет также крайнюю невыдержку, произвол, часто грубую и безвкусную декадентщину. Про все это мне, вероятно, еще придется говорить в другом месте, при обзоре всемирной

выставки, но на сегодня я скажу только, что вывешанные на декадентской выставке громадные пейзажи Сибири и Средней Азии — сто раз неудовлетворительны. Сам автор ездил, говорят, и в Сибирь, и в Среднюю Азию, но результаты таких поездок оказались бог знает как неудовлетворительны. Пейзажи эти (особенно сибирские) кажутся просто фотографиями, громадно увеличенными и раскрашенными, но раскрашенными очень неудачно. Они все темные, мрачные, тусклые, серые, убитые; все деревья — плоские, словно вырезанные из холста или бумаги, море — тоже бумажное и серое, без перспективы и далей. Неужели, в самом деле, такова Сибирь, та, которую мы знаем по бесчисленным фотографиям, где солнце часто так ярко и великолепно, где гибель пейзажей, неуступающих самым прославленным пейзажам в мире? Нет, не такова наша Сибирь, часто такая блистательная и чудная, не такова также наша Средняя Азия, из которой нам известно столько и фотографий и картин. И мечети, и сартские сады, и люди тамошние — все это совсем другое на деле, чем нынешние громадные декорации Коровина. А он сам, между тем, обыкновенно, всегда такой отличный декоратор, художник, столько отличившийся при постановке на Мамонтовском театре множеством превосходных декораций для опер. Да, это, я думаю, оттого, что большая разница — делать постановку для оперы или представлять настоящую природу. Там требуется одно, а здесь — совсем другое» (В. Стасов. Декаденты в Академии.— «Новости и биржевая газета», 1901, 2 февраля, № 33).

Самое отрицательное высказывание о работах Коровина на Всемирной выставке принадлежит П. Н. Ге, подвизавшемуся в то время на поприще художественного критика. Он вообще не нашел ни одного одобрительного слова в адрес Коровина. О декоративных произведениях художника он писал, что «эти картины не производят никакого впечатления, потому что они написаны серыми тонами на выкрашенных в серую краску стенах». Что касается строений кустарного павильона, то Ге утверждал: «Это попытка внести жизнь в засохшие формы того, что называется в деревянных постройках русским стилем. Нечего и говорить, что это вовсе не деревня, и иностранца, желающего узнать, какова русская деревня, она может только сбить с толку. Это не этнографически верное воспроизведение построек русской деревни, а фантазия на мотивы народной русской архитектуры. Намерение здесь похвальное, но пока еще результат получен очень слабый: выстроенные здания тяжелы, аляповаты и не дают цельного впечатления» (П. Ге. Всемирная выставка 1900 г.— «Жизнь», 1900, № 10, Художественный отдел, стр. 199, 200).

Современники, по-видимому, мало прислушивались к рецензиям, подобным последней, так как в живописи и в архитектуре стали появляться работы, в которых влияние Коровина было несомненным. В печати того времени были выступления, утверждавшие приоритет Коровина в разработке «русского стиля» в архитектуре. Большой и заслуженный успех Коровина на Всемирной выставке в Париже 1900 г. и, в частности, русского отдела особенно знаменателен, если вспомнить, что на такой же выставке в Париже в 1889 г. русский отдел был «беден и ничтожен». «Фасад его,— писал тогда журнал «Художественные новости»,— представляет просто-напросто выкрашенный в серую масляную краску высокий забор, с окрашенными в коричневый цвет тремя воротами в виде башен и с окрашенными то в ту же, то в зеленую краску, фальшивыми

окнами, вовсе не существующими в кремлевской стене, с зубцами наверху, из-за которых выглядывает длинная полоса холста с написанными на ней в ряд главами московских церквей и башен... Да лучше было бы России совсем отсутствовать на всемирном торжестве искусства и промышленности, чем явиться на него в таком непривлекательном виде» (N. Со всемирной выставки.— «Художественные новости», 1889, № 14, 15 июля, стр. 376, 377).

[40] Еще раньше об этом же Коровин рассказал в мемуарном очерке «Московский звон» («Возрождение», Париж, 1933, 16 апреля, № 2875).

Об этой истории, но уже с «управляющим имением Коровина», а не Беловым, сообщила в своих воспоминаниях об отце Ольга Валентиновна Серова (О. Серова, стр. 60, 61).

[41] Николай Александрович Жедринский (1852—1930) — гофмейстер, состоял при великой княгине Елизавете Федоровне, один из приятелей Коровина по охоте.

В 1902 г. на выставке «Мира искусства» в Москве экспонировался портрет Жедринского работы Коровина.

[42] Виктор Александрович Мазырин — архитектор, приятель Коровина.

[43] Алексей Константинович Коровин (1897—1950) — художник. По словам коллекционера С. А. Белица, он неплохо рисовал и после смерти К. А. Коровина «наловчился писать небольшие этюды, имитируя отца» (С. А. Белиц. Мои воспоминания о К. А. Коровине. Рукопись.— Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва).

[44] Открытие мощей Серафима Саровского в присутствии царя происходило незадолго до приезда Горького к Коровину — 19 июля 1903 г.

[45] По-видимому, это была не первая встреча Горького, Коровина и Серова, так как все они были связаны большой многолетней дружбой с Шаляпиным. И сюда, в деревенский дом Коровина, Горький приехал из-за Шаляпина. «Федор покупает имение художника Коровина в Ярославской губернии,— сообщал Алексей Максимович Е. П. Пешковой в первой половине августа 1903 г.,— зовет меня ехать смотреть, отказываюсь» (Архив А. М. Горького. Т. 5. М., 1955, стр. 84). Однако 14 августа Горький приехал к Коровину. Свои впечатления от встречи с Коровиным и Шаляпиным он так передавал К. П. Пятницкому: «Был я в Ростове-Ярослав<ском> и в удивительной компании: гофмейстер двора его им. высоч. в. к. Сергея, ростовский исправник, земский начальник, художник Коровин, Шаляпин. Гофмейстера сначала утопили было в реке Которосли, потом подмочили ему зад холодным молоком. Потом он налакался исправниковых наливок, а исправник начал испускать из себя либерализм, в чем ему усердно помогал земский. Художник Коровин был консервативен, что ему, как тупице и жулику, очень идет» (Архив А. М. Горького. Т. 4. М., 1954, стр. 130). Резкость этих слов Горького о Коровине вызвана, видимо, антипатией к его живописи.

Что же касается отношения Коровина к Горькому в те же годы, то об этом можно судить по следующей дневниковой записи В. А. Теляковского 31 мая 1904 г.: «...2 июня в три часа дня в Отрадное <имение Теляковского в Ярославской губернии> приехал

Шаляпин с Коровиным, совершенно неожиданно. Провели они у меня два дня, т. е. среду и четверг, а в пятницу поехали обратно через Ярославль. Шаляпин вечером читал нам сочинение Горького «Человек» и Андреева «Жизнь Василия Фивейского». Шаляпин читал очень хорошо, и чтение его производило сильное впечатление. После чтения, конечно, завязался разговор об Горьком и Андрееве. Горький имеет на Шаляпина большое влияние. Он перед Горьким преклоняется, верит каждому его слову и совершенно лишен возможности относиться критически к его сочинениям и его жизни. На Коровина, критикующего как художник Горького, Шаляпин сердится. Но здесь в Отрадном ему пришлось выслушать от нас всех критику Горького как писателя и как человека. Преклоняясь перед умом Горького, нельзя не видеть его слабых сторон и все эти возгласы — «жить для других», «на пользу человечества» — все это в литературе напоминает в живописи передвижников и идейное искусство. Коровин говорил, что всю почти дорогу он проспорил с Шаляпиным. «Человек» Горького написан превосходно, но согласиться с его взглядом на мысль трудно. Особенно, когда вера и надежда у него идут сзади в свите мысли. Стали мы после разговора читать Евангелие и сравнивать впечатление, производимое учением Христа, с впечатлением, выносимым от чтения Горького, и выходит, что Горький умен, но не глубок. Его самообольщенный человек считает веру, надежду и любовь слабостями, между тем как без этого нельзя жить на свете». И далее Теляковский, умевший разбираться в людях, записал: «Общество Коровина очень полезно Шаляпину. Коровин чистый художник и обладает большим чутьем — чувствует настоящее и его трудно обмануть умственным мудрствованием. Коровин много думал и еще более чувствовал. Шаляпин, преклоняясь перед Горьким, все принимает на веру и все собирается действовать. Но в сущности только собирается. Он все-таки больше всего любит себя самого и не хочет только в этом сознаться. Разговаривали мы почти до трех часов ночи» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

[46] Варвара Васильевна Панина (1872—1911) — известная в то время исполнительница цыганских романсов и песен. Современники были покорены ее необычайным голосом. Один из своих рассказов — «Крыша мира» — Коровин посвятил «памяти В. Паниной» («Возрождение», Париж, 1932, 13 июля, № 2598).

[47] Василий Княжев (Князев) — неоднократно встречается в рассказах художника. «Он был поэт и бродяга в лучшем смысле этого слова»,— так писал о нем Коровин в рассказе «Встреча» («Возрождение», Париж, 1935, 21 апреля, № 3609).

Тепло отзывался о Княжеве Ф. И. Шаляпин (см. т. 2 настоящего изд., стр. 281).

[48] Этот же эпизод о том, как Серов рисовал опоенную лошадь, Коровин включил и в другой свой рассказ «Печной горшок» (Коровин, стр. 350, 351).

[49] Егор Иванович Мочалов — управляющий рестораном «Эрмитаж», «любимец Москвы», как его называли состоятельные москвичи (А. Плещеев. Виденное и слышанное.— «Возрождение», Париж, 1936, 8 мая, № 3992).

[50] См. т. 2 настоящего изд., стр. 282, и прим. 9, стр. 288.

[51] Юрий Сергеевич Сахновский (1869—1930) — композитор, дирижер, музыкальный критик, сотрудничавший в 900-х гг. в газете «Русское слово»; приятель Коровина, часто упоминается в литературных произведениях художника.

[52] Алексей Александрович Бахрушин (1865—1929) — один из богатейших московских купцов, основатель театрального музея в Москве (ныне — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина).

[53] Вальтер Федорович Нувель (1871—1949) — чиновник особых поручений канцелярии министерства императорского двора. В начале 1890-х гг. он близко познакомился с будущими участниками «Мира искусства» (журнала и художественного объединения). В письме к К. А. Сомову от 10—20 июля 1898 г. А. Н. Бенуа так отзывался о Нувеле: «...в нем под всяким мусором (который, быть может, даже теперь убирается, дай бог!) тлеет огонек. Я верю в Валичку<...> таким, каким мы его знаем — с папироской в губах, с подергиванием усиков, с судорожным смехом и сентиментальным рукопожатием! Валичка! да это перец, без которого все наши обеды были бы просто хламом, да не только перец, или не столько перец, сколько маленькая грелка, ставящаяся под блюда; положим, горит в нем спирт, а не смола, но все же горит, все же пламя есть, а пламя как в ночнике, так и на солнце — все же пламя, т. е. животворящее начало, свет и жар; и спичка может поджечь город и бесконечные пространства леса или степей — и я кланяюсь перед спичкой, перед зажженной. Я вовсе не хочу этим сказать, что я Валичку мало уважаю и отношусь к нему покровительственно; das sei ferne*. Но я этим хочу сказать, что Валичка не костер, каким был Вагнер, и не солнце, как Будда <...> что в Валичке мало материи, которая горит<...> но что есть, то горит и может поджечь, и я, как истый огнепоклонник, кланяюсь ему и заклинаю его, чтоб он бережно обращался с собой, чтоб не потушить себя, что было бы грустно и для нас и для него. Но, кажется, моя просьба в данный момент совершенно mal à propos**, так как он не думает потухать, а как раз разгорается все ярче и жарче, что весьма отрадно» (не издано; ЦГАЛИ).

По словам Бенуа, Нувель — «не гласный, но весьма важный и влиятельный участник «Мира искусства» (Бенуа, стр. 33). П. П. Перцов в своих воспоминаниях о «Мире искусства», говоря о положении Нувеля в редакции журнала, писал, что без него «не обходилось ни одного редакционного совещания, и не принималось никакого решения. Нельзя даже представить себе «Мир искусства», не представляя в то же время его маленькой, вертлявой, всегда франтовато одетой фигурки<...> Все жизненные интересы Нувеля были сосредоточены на «Мире искусства» — журнале и выставках, как и после он сохранил эту свою жизненную линию, принимая самое близкое участие в театральном деле Дягилева» (П. П. Перцов. Литературные воспоминания. М.— Л., 1933, стр. 29). По словам хорошо его знавшей А. П. Остроумовой-Лебедевой, «он был очень умен, по-настоящему умен» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Т. 2. Л.— М., 1945, стр. 189). Этот человек, которого В. Я. Брюсов охарактеризовал одним словом «эстетик», был хорошим пианистом и наряду с А. П. Нуроком являлся одним из организаторов «Вечеров современной музыки». Видный советский музыкальный деятель М. Ф. Гнесин, познакомившийся с Нувелем в 900-х годах,

---

* до этого далеко (*нем.*).
** не кстати (*франц.*).

писал о нем следующее: «...не знаю, как его назвать: не композитор, не исполнитель, не художник, не критик, в те времена еще и не организатор в деле искусства, но в то же время нечто большее «любителя» — признаваемый в кругах модернистов арбитр искусств» (М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961, стр. 140).

После Октябрьской революции Нувель жил в эмиграции. Там помогал А. Гаскеллу в работе над книгой «Diaghileff. His Artistic and Private Life» (London, 1935).

Серов познакомился с Нувелем в конце 90-х гг. и до самой смерти поддерживал с ним товарищеские отношения.

54 *Мережковские* — писатель и философ Дмитрий Сергеевич Мережковский (1866—1941) и его жена, поэтесса, Зинаида Николаевна Гиппиус (1869—1945), после Октябрьской революции — эмигранты.

Л. О. ПАСТЕРНАК

Леонид Осипович Пастернак (1862—1945) — художник. По собственным его словам, «много иллюстрировал, рисовал, писал картины во всех родах техники, начиная с портретов и кончая «историческим жанром», занимался графическими искусствами, то есть офортом, литографией и т. д. <...> с неменьшей любовью отдавался преподаванию искусства в московском Училище живописи» (Л. О. Пастернак. Письмо в редакцию.— «Лебедь», 1909, № 7, стр. 41, 42).

Серов уважал Пастернака как художника и человека. Примечательно в этом отношении его резкое письмо к бывшим своим ученикам в Училище живописи в защиту Пастернака (Серов. Переписка, стр. 380, 381.— В этом издании письмо не датировано. Однако по сообщениям печати, которая предала огласке инцидент в училище, письмо можно отнести к концу января 1910 г.). Исполненные Пастернаком портреты детей нравились Серову. Серов как-то заметил Пастернаку: «Вы овладели детьми» (Ив. Лазаревский. Л. О. Пастернак.—«Новый журнал для всех», 1909, № 9, стр. 82).

Пастернаку принадлежат два коллективных портрета преподавателей Училища живописи (оба исполнены пастелью в 1902 г. и 1906 г., первый — в ГРМ, второй — в ГТГ). Среди изображенных — Серов. Дочь Серова, Ольга Валентиновна, замечала по этому поводу: «Из всего существующего больше всего папа похож, с моей точки зрения, на небольшой картине Леонида Осиповича Пастернака «Заседание в Школе живописи»<...> Папа очень похож, немного слишком выступает лоб, но в общем очень верно передана и папина поза и его профиль» (О. Серова, стр. 77). Такое же мнение высказал журналист Н. Г. Шебуев, считавший, что «К. Коровин, Серов, сам Л. О. Пастернак — как живые сидят», а «менее удачен» Н. А. Касаткин (Н. Шебуев. Выставки.— «Русское слово», 1902, 28 декабря, № 357).

Первый отрывок извлечен из «Записок» Пастернака («Новый журнал», Нью-Йорк, 1964, № 77, стр. 193, 196); второй — высказывание о Серове, записанное со слов Пастернака сотрудником «Раннего утра» (1911, 23 ноября, № 269).

О Серове

1

...Это лермонтовское издание с иллюстрациями почти всех наших тогдашних русских художников было своего рода смотром и состязанием[1]. Но, выражаясь словами бородинского ветерана-солдата: «Немногие вернулись с поля...» И как раз самые прославленные оказались слабыми. Трудная это штука — иллюстрация!.. <...>

Вспоминаю по этому поводу Серова, который говорил: «Если на десять иллюстраций хоть одна — ничего себе или удачна, то — это огромное достижение. Вот в «Маскараде» у вас «игроки»... вот это мне нравится». Как раз эту иллюстрацию и я находил лучшей в «Маскараде» по схваченной среде, по атмосфере и духу времени, отразившихся в рисунке <...>

...Однажды Серов и я были одни у Щукина[2]. «А вот я покажу вам»,— приоткрывая тяжелую оконную портьеру, проговорил он, и вынул оттуда первого своего Гогена (Маоританскую Венеру с веером), и смеясь и заикаясь, добавил: «Вот — су...су...сумашедший писал, и су...су...сумасшедший купил». И снова спрятал[3].

2

Мы познакомились с Валентином Александровичем в Одессе, лет тридцать тому назад[4].

Валентина Александровича я помню в те годы прямодушным юношей, сильно увлекавшимся живописью.

Заниматься ею Валентин Александрович начал под влиянием И. Е. Репина, с которым был знаком еще с детства. Репин и давал ему первые уроки.

Академии Валентин Александрович не окончил. Он был чересчур большим художником в душе и не придавал значения диплому. Его влекла самостоятельная работа.

Рисовальщиком Валентин Александрович был превосходным. Он всегда выискивал форму.

Как портретист Валентин Александрович считается лучшим не только в России, но и в Европе.

КОММЕНТАРИИ

[1] Речь идет об иллюстрированном собрании сочинений М. Ю. Лермонтова, выпущенном в 1891 г. книгоиздательством И. Н. Кушнерева (см. т. 1 настоящего изд., стр. 701, и прим. 17, стр. 709).

[2] Сергей Иванович Щукин (1852 или 1854—1936) — именитый московский купец, страстный любитель и коллекционер произведений французских постимпрессионистов. «Его собирательство,— писал Бенуа,— было не простой прихотью, а настоящим подвигом, ибо кроме нападок со стороны, он должен был выдерживать бой с собственными сомнениями. Но Щукин принадлежал к числу тех людей, для которых и упреки посторонних, и собственные сомнения являются не деморализующим, а скорее каким-то подстегивающим началом. Из этой борьбы с другими и с самим собой он выходил окрыленный, с обновленным мужеством, готовый на новые дерзания» (Александр Бенуа. Сергей Иванович Щукин.— «Последние новости», Париж, 1936, 12 января). О том, каким большим и тонким знатоком новейшей французской живописи был Щукин, можно судить по воспоминаниям И. Г. Эренбурга «Люди, годы, жизнь»: «Пикассо и Матисс рассказывали мне, что Щукин, приходя в мастерскую, тотчас замечал лучшие работы. Матисс пробовал всучить ему менее удавшиеся, а о тех, с которыми не хотелось расставаться, говорил: «Это не вышло... мазня». Хитрость не удавалась, Щукин в итоге выбирал «неудавшуюся мазню». Вскоре после Щукина в мастерскую приходил Морозов: он доверял вкусу своего соперника, а выбор холстов предоставлял самим художникам» (Илья Эренбург. Собрание соч. в 9-ти томах. Т. 8. М., 1966, стр. 197, 198).

Щукин был неутомимым пропагандистом творчества французских мастеров. А. П. Трояновская, жена И. И. Трояновского, писала, например, Остроухову 7 ноября 1909 г.: «Ужасно трогательно, как старается С. И. убедить всех в значительности Матисса» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Другой современник отмечал в своих воспоминаниях: «Щукинские лекции и восторженные пояснения новых веяний живописи Парижа имели последствием потрясение всех академических основ преподавания в Школе живописи, да и вообще всякого преподавания и авторитета учителей; и вызывали бурные толки, революционировали молодежь и порождали немедленную фанатическую подражательность, необузданную, бессмысленную и жалкую. «Расширяя горизонты», это парижское импортное искусство, как зелье, кружило голову, вспрыскивало опасный яд, заражавший молодежь в учебные годы в Школе, а молодых художников окончательно сбивало с толку» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 39, 40). А вот мнение о коллекции Щукина такого знатока и авторитета, как Грабарь: «Щукин составил совершенно исключительное по своей художественной ценности собрание, равного которому нет в мире. Даже в Америке, где собирали и собирают не люди, а их капиталы, могущие собирать все, что только мыслимо на свете, нет галереи новейшего французского искусства такой высокой ценности, как щукинская. Ее воспитательное значение было и есть огромно, а тем самым огромна

и роль самого Щукина, с каких бы сторон его не критиковать» (Грабарь. Автомонография, стр. 245). Свою коллекцию Щукин намеревался передать Третьяковской галерее (Литература и искусство.— «Встреча», 1908, 27 октября, № 144). В 1910 г. он пожертвовал сто тысяч рублей на устройство Психологического института («Голос Москвы», 1910, 6 мая, № 102). После Октябрьской революции Щукин эмигрировал, а его собрание было национализировано. П. А. Бурышкин, автор книги «Москва купеческая», встретился в эмиграции в 20-х гг. с С. И. Щукиным и спросил, правда ли, что он собирается судебным порядком вызволить у Советской власти свою коллекцию. «Я помню,— пишет Бурышкин<...>— С. И. очень взволновался. Он всегда заикался, тут стал еще больше заикаться и сказал мне: «Вы знаете, П. А., я собирал не только и не столько для себя, а для своей страны и своего народа. Что бы на нашей земле ни было, мои коллекции должны оставаться там» (П. А. Бурышкин. Москва купеческая. Нью-Йорк, 1954, стр. 142).

[3] Точно такой же эпизод, но уже с другими действующими лицами, рассказывает в своих воспоминаниях С. Д. Милорадович: «Однажды Цветков и я встретились в Щукинской галерее. Здесь сошлись лицом к лицу два любителя: один любитель старой русской школы, а другой новой, иностранной — Сергей Иванович Щукин. Последний, обращаясь к Цветкову, говорит: «А вот, Иван Евменьевич, посмотрите мое последнее приобретение,— и подводит его к картине Матисса.— Ну что вы скажете?» — «А что, изволите ли видеть, я вам скажу: один сумасшедший писал, а другой его купил» (не издано; ЦГАЛИ).

[4] В своей книге Н. Я. Симонович-Ефимова приводит другие сведения о знакомстве двух художников: «Дружили с Серовыми и Пастернаки, художник и его жена — пианистка. Валентин Александрович познакомился с ним еще в Мюнхене, когда тот был студентом. Ольга Федоровна, в то время невеста Валентина Александровича, познакомилась с невестой Пастернака в Одессе» (Симонович-Ефимова, стр. 83).

ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ ПО «МИРУ ИСКУССТВА»

(В конце 90-х — начале 900-х гг.)

А. Н. БЕНУА

Александр Николаевич Бенуа (1870—1960) — выдающийся деятель русской культуры, известный как живописец, иллюстратор, художник театра, художественный критик, историк искусства, один из основателей объединения художников «Мир искусства» и один из создателей одноименного журнала, некоторое время состоявший его редактором, близкий друг Серова.

Не одно поколение деятелей русского искусства испытало на себе влияние Бенуа. Большая эрудиция, личное обаяние, редкая отзывчивость на все подлинно талантливое — такие качества Бенуа не в малой степени способствовали тому, что в различных затевавшихся им предприятиях принимали участие крупнейшие художественные силы 900-х гг.

Некоторые художники круга «Мира искусства» с полным основанием считали, что Александр Бенуа оказал на их творчество большое влияние. Так, С. П. Яремич утверждал, что воздействие Бенуа «на наиболее чуткую часть артистической среды нашего времени не подлежит сомнению. Бакст, Добужинский, братья Лансере, Лукомский, Остроумова-Лебедева, Сомов в развитии своих творческих способностей многим обязаны Бенуа. Даже такой сильный и независимый мастер, как Серов, вошедший в круг друзей Бенуа уже во всеоружии технических средств, не избежал этого влияния. Небольшие прекрасные картины Серова, воссоздающие русскую жизнь XVIII века и, главным образом, «Петр I — основатель Петербурга» и «Императрица Елисавета Петровна на охоте», останутся навсегда красноречивым памятником, отражающим на себе родство с иллюстрациями к «Медному всаднику» и целому ряду других мотивов, освещающих быт и настроение наиболее выразительных моментов истории петербургского периода, в которых Бенуа полагает начало роду живописи совершенно особого оттенка» (С. Яремич. Александр Бенуа. Статья для не вышедшего в 1916 г. издания, посвященного Бенуа; архив Бенуа, Париж).

А вот свидетельство А. П. Остроумовой-Лебедевой: «обладая феноменальной памятью, он все свои знания претворял своим исключительным умом. Ум его был творящий и творческое начало неистощимо. Все, что он воспринимал от внешнего мира, под-

вергалось обработке этого блестящего ума. Быстрота восприятия у него была изумительная. Редкая способность ориентации в незнакомой для него области и умение углубиться в нее до конца. Жизнеспособность его была безгранична. Неутомимость удивительна<...> Влияние Александра Николаевича на меня было громадно» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1871—1900. Л., 1935, стр. 191, 192).

М. В. Добужинский сделал такое красноречивое признание: «Он, Бенуа, был истинным «кладезем» знаний, и общение с ним, умнейшим и очаровательным собеседником, было настоящим моим «художественным университетом»<...> То, что делал Бенуа, мне было очень по душе: меня занимали его темы, нравился сам его рисунок, легкий и нервный; его техника раскрашенного акварелью рисунка мне открыла глаза на многие возможности» (М. Добужинский. Круг «Мира искусства».— «Новый журнал», Нью-Йорк, 1942, № 3, стр. 324). И. Э. Грабарь, во многом столь же щедро и разносторонне одаренный, что и Бенуа, познакомившийся с ним в начале 900-х гг. на одном из собраний объединения художников «Мир искусства», так говорил о нем: «Он мне сразу страшно понравился, больше всех, и это мое первое впечатление сохранилось у меня вслед за тем на всю жизнь. Помимо большого ума, исключительной даровитости и чрезвычайной разносторонности, он был искренен и честен<...> У Бенуа много страстей, но из них самая большая — страсть к искусству, а в области искусства, пожалуй, к театру. Он и сам не раз мне в этом признавался. Театр он любит с детства, любит беззаветно, беспредельно, готовый отдать ему себя в любую минуту, забыть для него все на свете. Он самый театральный человек, какого я в жизни встречал, не менее театральный, чем сам Станиславский, чем Мейерхольд, но театральный в широчайшем и глубочайшем значении слова. Он хороший музыкант, прекрасный импровизатор на рояли<...> Владея французским и немецким языками, как русским, он перечитал на этих языках все, что только можно и нужно, по общелитературной и драматургической линии. Он наверно мог бы написать выдающуюся пьесу, но не написал ее только за отсутствием времени; его день был в течение всей жизни до отказа заполнен разными неотложными и всегда срочными делами: литературными, театральными, художественными, чтением, общественными нагрузками — устройством выставок, собраниями, заседаниями, спектаклями, концертами. Обладая литературным талантом, он писал легко и занимательно, хотя в своих критических суждениях не всегда бывал беспристрастен. Его пристрастие исходило, впрочем, не от радения родному человеку, а из сочувствия одинаковому образу мыслей и чувств, родному направлению» (Грабарь. Автомонография, стр. 159).

Таковы же отзывы многих других современников, представителей иных областей культуры; приведем, например, слова писателя Г. И. Чулкова: «Этот прекрасный художник и необыкновенно живой и трогательно на все отзывчивый человек всегда пленителен как собеседник. Его образованность, настоящая и многообразная, позволяет ему щедро иллюстрировать свою мысль сотнями примеров из той или иной эпохи, и когда с ним беседуешь, кажется, что перелистываешь чудесную книгу, украшенную богато превосходными рисунками» (Георгий Чулков. Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930, стр. 185).

Деятельность Бенуа началась в период, когда в русском обществе по адресу передвижников, не один год уже переживавших смутное время, стали высказываться обвинения в упадке и косности (см. т. 1 настоящего изд., письмо 10, стр. 257, и прим. 22, стр. 284; стр. 503, и прим. 7, стр. 507). Восприимчивость к новым веяниям в области изобразительного искусства при всех прочих качествах выдвинули Бенуа на первый план в завязавшихся тогда горячих спорах между «Миром искусства» и передвижниками. Как ни была порой ошибочна позиция Бенуа в оценке некоторых дебатировавшихся тогда вопросов, как порой ни были спорны и субъективны его суждения, безусловно велик вклад, который он внес в русскую художественную культуру (<И. С. Зильберштейн>. Памяти А. Н. Бенуа.— «Искусство», 1960, №5, стр. 70, 71; см. также: И. С. Зильберштейн. Из воспоминаний Александра Бенуа о И. Е. Репине.— «Литература и жизнь», 1960, 28 сентября, № 115).

Обширно и многообразно литературное наследие Бенуа. Свыше шестидесяти лет он писал и печатал исследования и статьи о русском и зарубежном изобразительном искусстве, выступал в печати с яркими статьями по различным вопросам культуры. Помимо журнала «Мир искусства», Бенуа с 1901 г. по май 1903 г. редактировал им же созданный журнал «Художественные сокровища России». И хотя В. В. Стасов с недовольством воспринял это (см. его письмо к брату от 28 августа 1900 г.— Стасов. Т. 3. Ч. 2, стр. 46), он, по словам И. Я. Гинцбурга, считал Александра Николаевича «самым образованным, самым культурным критиком, с большой эрудицией» (Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1964, стр. 133).

Начиная с 1905 г. в петербургской газете «Слово» стали печататься ставшие знаменитыми «Художественные письма» Бенуа; затем они публиковались в «Московском еженедельнике», в петербургских газетах «Речь» и «Новая жизнь», а позднее в парижской газете «Последние новости». В них Бенуа с большим публицистическим талантом откликался на различные животрепещущие вопросы культурной жизни России и других стран. С 1907 г. он — один из членов редакционного комитета журнала «Старые годы». Кроме систематического, из года в год продолжавшегося сотрудничества в периодической печати, он создал такие фундаментальные труды, как «История русской живописи в XIX веке» (СПб., 1902), «История живописи всех времен и народов» (в четырех томах, вышедших в 1912—1913 гг.), а также написал воспоминания «Жизнь художника» (из четырех томов увидели свет на русском языке лишь два, появившиеся в Нью-Йорке в 1955 г.; третий и четвертый тома в сокращенном виде в одной книге появились на английском языке в Лондоне в 1961 г.).

Выступления Бенуа в печати не раз вызывали обвинения в том, что он чрезмерно увлечен западноевропейским искусством, а это, в свою очередь, нередко приводило к неправильной оценке роли и места Бенуа в истории русского искусства. В этой связи примечательны следующие слова Бенуа, написанные им в декабре 1948 г.: «Я отнюдь не принадлежу к тем, кто даже при известной положительной оценке смотрит на русское искусство как-то свысока. Но я и далек от какого-то исключительного поклонения ему. Вообще же во мне как-то укладываются самые, как будто враждующие между собой симпатии. Это мне свойственно — это всегда было так,— это и легло в основу программы всего нашего «Мира искусства». Отсюда возможность совмещения покло-

нения произведениям «мирового значения» и какого-то «нежного признания» весьма многих отечественных художников» (письмо к Е. Е. Климову.— Бенуа размышляет...», стр. 542). Примечательно также еще одно высказывание Бенуа по этому поводу. Говоря о свойственном ему и его товарищам «стремлении заразить других своим увлечением «западным» искусством», Бенуа писал: «Русского в России было и так достаточно, а многое в характерно-русском нас, пожалуй, огорчало грубостью и вовсе непривлекательной дикостью. С этой грубостью хотелось даже сразиться, хотелось способствовать ее искоренению, причем в задачу входило произвести это с величайшей бережностью, отнюдь не ломая того, что находилось тут же рядом с тем, что «надлежало искоренить». Напротив, надлежало спасти все то, чему грозила опасность погибнуть от нивелирующего духа времени, а то и от ложного национализма» (Александр Бенуа. Воспоминания о балете. 1. Мир искусства.— «Русские записки», Париж, 1939, т. 16, стр. 111). Эти суждения подтверждают недавно высказанную мысль, что участники «Мира искусства» «не видели активной социальной роли искусства в борьбе за общественный прогресс и пытались противопоставить сферу красоты в искусстве страшной действительности царской России» (<И. С. Зильберштейн.> Памяти А. Н. Бенуа.— «Искусство», 1960, № 5, стр. 70).

Большую известность снискала работа Бенуа в области книжной иллюстрации. То, что им создано к «Медному всаднику» и к «Пиковой даме» Пушкина, является шедевром графики и принадлежит к классике русского изобразительного искусства.

Всемирный успех принесла Бенуа его творческая деятельность в качестве театрального декоратора. А. П. Остроумова-Лебедева писала: «Александр Николаевич Бенуа владел театральным гением или, наоборот, театральный гений владел им. Бенуа с необыкновенным пылом и страстью интересовался театром и, как во всех областях культурной жизни страны, стал принимать и в театральном искусстве самое близкое участие. Его музыкальность, абсолютный слух, огромный творческий темперамент давали ему возможность в этой области проявить свою богатую, тонкую, художественную культуру» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Л.—М., 1945, стр. 36). Среди театральных работ Бенуа выделяются декорации к спектаклям «Павильон Армиды», «Жизель», «Петрушка» и другим. Ряд постановок он осуществил на сцене Художественного театра, где одно время был заведующим художественной частью. В современном французском издании так говорится о вкладе Бенуа в искусство балета: «...только исключительно ему принадлежит заслуга открытия и применения более тесного слияния между различными элементами спектакля в то время, когда долгий период упадка свел роль танца до простого дополнения лирического театра и роль декорации — до безличного придатка. Благодаря идее тесного сотрудничества между музыкантом, танцором и художником Александр Бенуа пришел к созданию последовательно выдержанного произведения, которое, подчеркивая роль танцора, однако диктует ему партию и заставляет подчиняться пластическим требованиям, до того считавшимся второстепенными» (Dictionnaire du ballet moderne. Paris 1957, p. 62).

С первых дней Советской власти Бенуа вел большую работу по сохранению культурных ценностей Петрограда. Тогда же он был назначен хранителем картинной галереи Эрмитажа. А. В. Луначарский в статье «Искусство в Москве», написанной летом

1921 г., говорил о Бенуа как об «одной из самых приятных и культурных фигур России» (А. Луначарский. Искусство и революция. М., 1924, стр. 96, 97).

С 1926 г. Бенуа жил в Париже, где до конца своей девяностолетней жизни продолжал работать как график и художник театра.

С Серовым Бенуа познакомился, как он указывает в своих воспоминаниях, весной 1896 г., и вскоре (в 1899 г.) между ними возникли дружеские отношения.

Близость Бенуа и Серова подкреплялась общностью художественных воззрений и взаимной высокой оценкой. Вот некоторые примеры. В 1901 г. в анкете, проводившейся среди деятелей культуры газетой «Русское слово» на тему «Недостатки русской печати», Серов, заявив о «полнейшем упадке за последние годы» художественной критики, выделял среди рецензентов одного Бенуа как «несомненно серьезного критика» («Русское слово», 1901, 6 января, № 6). В 1903 г., как видно из письма Бенуа от 12 января, он был удовлетворен тем, что Серов разделял его взгляды в завязавшейся между ним, Бенуа, и Дягилевым полемике о месте передвижников в русском изобразительном искусстве (Серов. Переписка, стр. 352, 353). В ноябре 1904 г. Серов в письме к Бенуа говорил о своем согласии с положениями и мыслями, которые тот развивал в статье «Чему учит Академия художеств» (в издании «Серов. Переписка», стр. 278, это письмо ошибочно отнесено к 1900 г.). И в других случаях Серов нередко становился на сторону Бенуа в спорах о развитии отечественного искусства. Так, в 1902 г. Серов, Бенуа, Дягилев и другие мирискусники вступили в конфликт с группой «36-ти», где были такие их друзья, как Остроухов и К. Коровин. Другой пример относится к 1910 г., ко времени раскола «Союза русских художников», происшедшего в связи с критическими замечаниями, которые Бенуа печатно высказал о некоторых участниках этого объединения. Тогда Серов полностью поддержал позицию Бенуа, будучи единственным московским художником, выступившим в его защиту. В том же 1910 г., во время ожесточенных споров в печати между Репиным и Бенуа, Серов, о чем свидетельствуют публикуемые впервые воспоминания Петрова-Водкина, разделял точку зрения Бенуа и неодобрительно отзывался о позиции своего бывшего учителя.

В свою очередь Бенуа питал к Серову глубочайшее уважение и искреннюю большую любовь, которая проглядывает даже в таких мелочах, как обращение к Серову на «Ты» с прописной буквы. Как только Бенуа начинал говорить о Серове-художнике, он находил особо теплые и проникновенные слова.

Воспоминания Бенуа о Серове сгруппированы в пяти разделах. В первом разделе публикуются впервые на русском языке фрагменты четвертой книги мемуаров Бенуа «Жизнь художника», присланные автором для настоящего издания. Второй раздел составляет также присланный Бенуа по просьбе И. С. Зильберштейна отрывок «Из воспоминаний о русских балетах» (первая редакция была напечатана в 1939 г. в парижском журнале «Русские записки», т. 15, стр. 117—120). Третий раздел включает высказывания Бенуа о Серове и его произведениях, появившиеся в печати в 1900—1936 гг. В четвертом разделе — «Серов в переписке и беседах Бенуа» — собраны касающиеся Серова отрывки из писем Бенуа к И. С. Зильберштейну, В. Ф. Нувелю, И. С. Остроухову,

А. Н. Савинову и отрывки из писем И. Э. Грабаря, З. И. Гржебина, С. П. Дягилева, В. Ф. Нувеля, И. С. Остроухова, К. А. Сомова к Бенуа, а также высказывания Бенуа о Серове в беседах с С. Р. Эрнстом и С. П. Яремичем. Пятый раздел состоит из наиболее интересных пометок Бенуа на книге О. В. Серовой «Воспоминания о моем отце». В Приложении приводятся высказывания Бенуа в печати под впечатлением смерти Серова: некролог «Серов», напечатанный в газете «Речь» (1911, 24 ноября, № 323), выдержки из статьи «Художественная жизнь», появившейся в «Ежегоднике газеты «Речь» на 1912 г.» (1912, стр. 459) и статьи «Годовщина Серова» в той же «Речи» (1912, 22 ноября, № 321).

1. Из четвертой книги мемуаров «Жизнь художника»

...В это время <1896 год> Сережа Дягилев отважился пописывать кое-какие критические статейки в газете «Новости»[1] и, в сущности, к нему следовало бы обратиться одному мюнхенскому художественному деятелю с тем предложением, с которым этот деятель обратился ко мне. (К сожалению, я запамятовал имя этого довольно видного деятеля и, за отсутствием при мне моего архива, оставшегося в России, мне трудно это снова вспомнить; его фамилия звучала вроде доктора Пауля[2], и, как будто, он состоял чем-то вроде заведующего или эксперта при художественном предприятии Кассирера в Берлине[3].) Обращением этим я был, по-видимому, обязан Рихарду Мутеру (со мной у Мутера была переписка, начавшаяся с моего сотрудничества в составлении главы о русской живописи в его книге: Die Geschichte der Malerei in XIX Jahrhunderts (1893 г.)[4]. Однако о Дягилеве он тогда не имел никакого понятия. Оглядываясь теперь на это столь далекое прошлое, я удивляюсь, почему я сам не попробовал переложить обузу со своих плеч на плечи моего друга, однако в те дни я еще питал относительно себя и своих возможностей известные иллюзии и собирался вообще играть в будущем какую-то активную роль, вовсе не ограничиваясь только ролью какого-то закулисного суфлера-вдохновителя. «Обуза» же заключалась в том, чтобы собрать группу русских передовых художников, для которых выставочный комитет Мюнхенского Гласпаласта готов был предоставить в 1896 году залу или несколько зал. Но кого было приглашать? Мы сами, наш тесный кружок друзей[5], в собственных глазах представлялся нам слишком еще незрелым и незначительным и, с р а з у, не проверив себя в родной обстановке, выступать, да еще за границей на международном состязании, казалось неблагоразумным. Напротив, все мы уж если кого почитали среди русских художников, так это тех самых участников передвижных выставок, которые выдвинулись за последние десять лет и которые в своем творчестве, не объявляя никаких лозунгов, реализовали на деле многое и самое существенное из того, что мерещилось нам в качестве идеалов современной живописи. Самые эти идеалы образовались (сложились) из тех впечатлений, которые мы из года в год получали не столько от маститых столпов передвижничества, сколько от художников более

молодых — почти наших сверстников. Нам они нравились тем, что в их творчестве уже не было следов какого-либо поощряемого Стасовым «направленчества» или какого-либо «литературного» привкуса. И напротив, своих старших товарищей эти молодые «передвижники» огорчали именно подобной, некоторой как бы «изменой прежней программе». Такими нашими любимцами были: Левитан, Серов, К. Коровин, Нестеров, Аполлинарий Васнецов, а также несколько менее видных художников, как-то Аладжалов[6], Досекин[7], Дубовской, Переплетчиков и т. п. Для нас, особенно для меня, не было сомнений, что если их собрать всех воедино, то получилось бы нечто и весьма внушительное, а за границами России их художество явилось бы чем-то даже поразительным, неожиданным и весьма пленительным.

Но вот беда была в том, что никто из нас тогда лично не был знаком с кем-либо из перечисленных мастеров. При этом какая-то преувеличенная скромность, в одинаковой степени всем нам присущая (и имевшая своим основанием нашу «буржуазную воспитанность»), мешала тому, чтобы нам куда-то и к кому-то «лезть». Да и наша художественная самооценка несмотря на то, что все члены нашего кружка, превратившегося с 1898 года в редакцию нашего журнала «Мир искусства», были уже людьми вполне готовыми (от двадцати трех до двадцати шести лет; Баксту даже чуть ли не двадцать восемь), эта самооценка не позволяла притязать на то, чтоб с нами всерьез считались и чтоб нам, скажем, выступать в одном ряду с величинами, вполне признанными. То же отвращение от «пролезания вперед» не позволило мне действовать через Репина, который очень дружественно тогда ко мне относился, часто бывая у моего брата Альберта[8]. Надо, впрочем, прибавить, что в этот период Репин уже плохо ладил со своими товарищами-передвижниками. Наконец, хоть я в первую голову именно его лично и пригласил участвовать на Мюнхенской выставке, однако получил от него отказ в форме одной из свойственных ему «деликатных отговорок». И вот поручение доктора Пауля (?) давало нам предлог к тому, чтоб завязать желательное знакомство без того, чтобы это носило характер какого-то «бестактного напрашивания». Поэтому, дождавшись прибытия в Петербург очередной передвижной выставки и набравшись храбрости, я и отправился в Общество поощрения художеств, в залах которого должна была открыться выставка, с целью з н а к о м и т ь с я[9]. Мне сразу посчастливилось войти в контакт с В. В. Переплетчиковым, который очень сочувственно отнесся к мюнхенскому предложению, а через него я затем познакомился и со всеми остальными, на кого рассчитывал. Через день или два я уже смог своих новых знакомых собрать у себя и образовать из них род учредительного комитета, на котором большинством голосов постановлено было предложение Гласпаласта принять. Главное, казалось мне тогда, было сделано, и я мог написать в Мюнхен, что русские художники б у д у т. Но

тут и сказалась вся моя неопытность. Кое-кто из постановивших участвовать действительно послал по картине или по две (помнится мне, что Левитан послал свою большую, но не особенно удачную картину «Добряк»), но большинство в последнюю минуту «отлынуло»[10]. Такие предприятия не устраиваются сами собой, без постоянного напоминания и «понукания», а у меня именно ни темперамента, ни нужной выдержки и не было. Однако ни для меня, ни для всего нашего кружка случайно возникшее таким образом сближение с москвичами не прошло даром. С этого момента мы завязываем личные сношения с ними, что затем сказывается на всей нашей дальнейшей деятельности и отчасти — на нашем творчестве. Да, пожалуй, и сами эти, близкие к нам по духу художники благодаря знакомству с нами лучше осознали свое положение в художественном мире и как бы свое назначение, свою «миссию».

Попытаюсь тут же передать те впечатления, которые я вынес из этого нового знакомства. Признаюсь, больше всего понравился мне Переплетчиков, меньше всего Серов (!). И да не осудят меня теперь за такое странное предпочтение. Переплетчиков всей своей ласковой манерой, своей не сходившей с уст медовой улыбкой, своим вкрадчивым голосом и полной готовностью послужить сразу располагал к себе. В те годы я еще не был достаточно знаком со всей такой «московской повадкой» и она меня покоряла. Впрочем, мне нравился Переплетчиков и как художник. Его скромные, несколько однообразные картины и рисунки (появился целый альбом последних[11], и он мне его преподнес), незатейливо, но очень точно передавали русскую природу, русскую деревню, их тихую поэзию. Переплетчиков был вообще милым человеком, а его склонность к некоторой «дипломатии» вовсе не означала непременно какую-то коварную двуликость. Если же моя дружба с ним, начавшаяся тогда весной 1896 г. не протянулась затем и на пять лет, то тут были особые причины, в которых одна из главных заключалась в том, что к нему без всякого уважения относились мои друзья (главным образом Дягилев и Философов) и что мы очень редко встречались. Недружелюбное же отношение Серова, вообще очень строгого к людям, выразилось, между прочим, как в той злой и удивительно меткой карикатуре на Переплетчикова, которую он нарисовал (впоследствии) и которую он подарил мне, так и в том прозвище, которое он ему дал и под которым подразумевалась его организационная сноровка и его «чрезмерная» практичность. Серов (за спиной) не иначе называл своего собрата, как «Переплетчиков-Артельщиков»[12]. С виду Василий Васильевич был выше среднего роста, довольно неуклюжий, с какой-то кривизной в чертах лица, украшенного тощей бороденкой. Он довольно заметно хромал на одну ногу.

Серов, к искусству которого у меня еще с гимназических лет было настоящее поклонение, представлял как личность полный контраст именно с Переплетчиковым. До момента, когда он начинал кого-либо оценивать,

любить и уважать, Валентин Александрович вполне заслуживал эпитет сумрачного, чуть что не «озлобленного» мизантропа, «буки», а часто он мог сойти и за просто невоспитанного, невежливого человека. Вообще неразговорчивый, он уходил в обществе новых людей в какое-то угрюмое молчание, едва отвечая на вопросы и лишь изредка (и не расставаясь с сигарой) процеживая сквозь зубы свое мнение, облаченное в крайне лаконическую форму. Лишь постепенно я научился ценить и самые эти «приговоры» и самую их форму. Впрочем, вполне понять его суждения могли лишь люди, привыкшие к нему, хорошо его знавшие, непосвященных же он просто озадачивал. К мюнхенскому предложению он отнесся без всякого сочувствия и даже с иронией. Я отлично помню, как в то сборище «москвичей» у меня в столовой за чаем, в целом отличавшееся веселым благодушием, он внес довольно-таки режущий диссонанс. Тогда мне показалось, что с Серовым мне никак не сойтись, и это глубоко огорчало меня. На самом же деле уже через два года между нами завязалась дружба, вскоре ставшая и весьма тесной. При этом я особенно ценил ее именно потому, что она далась не сразу, а это пришлось мне в некотором смысле з а с л у ж и т ь.

...Памятна мне еще выставка русских и финляндских художников в 1898 году тем, что я, часто бывая на ней, каждый раз встречал здесь милого Серова, что и способствовало нашему сближению. Надо при этом заметить, что Серов имел в этом году совершенно исключительный успех. И, действительно, что могли вызывать кроме самого искреннего восторга такие его шедевры, как портрет вел. кн. Павла в латах Конного полка, как портрет Александра III в красном датском мундире, как два чудесных пейзажа[13]... Слабее обыкновенного был представлен Левитан, прибереггший более значительные свои работы для передвижной выставки, с которой он не собирался порывать, тогда как Серов почти не скрывал того, что «передвижники ему надоели» и что его тянет к какой-то иной группировке — подальше от всего, что слишком выдает «торговые интересы» или социальную пропаганду. Этой тяге особенно способствовало то, что Серов тогда переживал эпоху особого увлечения личностью самого нашего вождя — Дягилева. Ему нравилось в Сергее не только его размах, его смелость и энергия, но даже и некоторое его «безрассудство». Не надо забывать, что в Серове таился весьма своеобразный р о м а н т и з м. Наконец, он любовался в Сереже и тем, что было в нем типично барского и немножко шалого. То была любопытная черта в таком угрюмом, медведем глядевшим и очень ко всем строгим Серове. Впрочем, его часто пленяли явления как раз никак не вязавшиеся с тем, что было его собственной натурой. Не отказываясь от своей привычной иронии, он не скрывал, что вообще пленен некоторыми чертами аристократизма. Его тянуло к изыс-

канным туалетам светских дам, ему нравилось все, что носило характер праздничности, что отличалось от серой будничности, от «тоскливой мещанской обыденщины». Дягилев несомненно олицетворял какой-то идеал Серова в этом смысле.

...Уже два раза я упомянул имя Серова в связи с нашим пребыванием в Финляндии (в местечке Черная Речка близ Райволи). Это станет понятным, когда я скажу, что почти все лето 1899 года Серов провел в Териоках, отстоящих по прямой береговой (приморской) дороге всего в нескольких верстах от нашей дачи. Именно тогда завязалась между мной и Валентином Александровичем та дружба, которая продолжалась затем до самой его безвременной кончины и воспоминание о которой принадлежит к самому светлому в моем прошлом. Вообще Серов был скорее недоступен. Этот несколько мнительный и недоверчивый человек неохотно сближался. Поэтому дружеские отношения его со всей нашей компанией должны были завязаться не без некоторых с его стороны колебаний, а то — и огорчений. Чего в нас наверняка не было, так это простоты. В этом и я лично не могу не покаяться, и делаю это с сознанием, что в позднейшие времена, тогда, когда и последние следы юношеской блажи стерлись, мы все более и более стали опрощаться, отвыкать от гримас и от всякого скоморошеского ломанья. И вот в этом нашем исправлении без сомнения значительное влияние оказывал на нас Серов — не столько его весьма редкие замечания или упреки, сколько тот огорченный вид, который он принимал каждый раз, когда в его присутствии кое-какие застарелые в нас привычки брали верх. Впрочем, надо оговориться. Серова отнюдь не следует себе представлять в виде какого-то угрюмого пуританина-цензора, и менее всего он походил на гувернера. Скорее тон гувернера (или как мы его дразнили «гувернантки») брал иногда Дима Философов. Серов терпеть не мог всякую «цензуру». Он любил и сам пошутить, и никто так не наслаждался удачными шутками других, как именно он. Как очаровательно он смеялся! Какая острая наблюдательность, какой своеобразный и подчас очень ядовитый юмор просвечивал в его замечаниях. Какие чудесные, необычайно меткие карикатуры нарисовал он на всех нас! Этими рисунками была завешана целая стена той боковой комнаты, которая в квартире Дягилева служила «редакцией» в тесном смысле и куда посторонние не допускались. Что сталось с этими чудесными рисунками, которые висели просто приколотые булавками к обоям? В Сережиной квартире в Замятином переулке я их уже не помню. Но чего Серов положительно не терпел, так это кривляния и хитрения в обращении с друзьями. Тут больше всего попадало Сереже, но попадало и мне, и Баксту, и Валечке (Нувелю), причем еще раз прибавляю: это «попадание» выражалось не столько в словах, столь-

ко во взгляде; в странно наступавшем молчании, в том, что Серов вставал и начинал прощаться, когда ему на самом деле некуда было спешить. Особенно его огорчали чрезмерно циничные «сальности». Зато когда беседа с друзьями была ему по душе, он готов был пропустить и очень нужное для него свидание.

И вот лето 1899 года в значительной степени помогло сглаживанию и последних шероховатостей в моих отношениях с Серовым. Живя на Черной Речке, мы виделись с ним несколько раз в неделю; в большинстве случаев это он приходил или приезжал на чухонской таратайке, иногда же мы встречались по предварительному уговору на полпути от нас до Териок. И тогда мы заканчивали прогулку вместе в ту или другую сторону, причем особенно любимым местом прогулки была шедшая параллельно (приморскому) прибрежному шоссе верхняя дорожка, откуда открывались чудесные далекие виды. Одну из тогдашних моих акварелей, сделанных как раз с этой дорожки, Серов выбрал себе, дав мне в обмен очаровательный этюд маслом, писанный им в Фреденсборге близ Копенгагена, куда он ездил для собирания материалов к заказанному ему портрету имп. Александра III в датском мундире. Ныне этот этюд принадлежит И. С. Гурвичу в Париже. Наконец он заезжал (к концу лета) к нам по дороге к тому месту побережья, на котором он собирался построить себе дачу. Пока же он гостил у своего приятеля милого благодушного Василия Васильевича Матэ в Териоках, тогда как его семья оставалась в Москве.

...У меня когда-то было несколько сделанных с С. П. Яремича набросков, довольно похожих и характерных. Самым же удачным была та карикатура, которую Серов нарисовал приблизительно в 1902 году и которая изображала нашего приятеля в виде привязанного и подвешенного к дереву проткнутого стрелами святого Себастьяна. Этот рисунок карандашом только слегка подкрашенный (для передачи типичности розовеньких щечек Степана Петровича) вызывал общий восторг[14]. И он был торжественно водружен (приколот булавками) в той же редакционной комнате, на стене которой все мы висели, представленные в самом потешном виде.

Я сам был изображен Серовым в виде орангутанга, влезшего на пальму и бросающего оттуда орехи на прохожих (намек на мои, иногда и очень свирепые, критики); Дягилев был представлен Серовым же в виде тучного обрюзгшего сановника («директора императорских театров»), принимающего доклад от своего тощего «чиновника особых поручений»— Валечки Нувель[15]; этот же последний был представлен (Бакстом) еще и отдельно в виде собачки таксы, облеченной в тесно прилегающий форменный вицмундир...

...Декорацию первого действия балета «Сильвия» — освещенная луной полянка с капищем Амура — я оставил за собой; во втором действии две картины: первую (пещеру Ориона) я поручил Баксту, вторую — К. Коровину; декорацией третьего действия занялся Женя Лансере, и он создал нечто очень изящное и поэтичное, вдохновляясь картинами Клода Лоррена. Почти все костюмы взялся сочинить Левушка Бакст, но Серов так заразился общей творческой горячкой (эскизы набрасывались тут же в редакции «Мира искусства»), что создал чудесный образ древнего сатира[16].

Мои оформленные, готовые для печати (но все себе еще не находящие издателя) «Воспоминания» не доходят до 1911 года. Но вот что я и без них могу еще вспомнить о моих последних встречах с Серовым — весной 1911 года в Риме, а затем в Париже. Особенным светом озарены именно римские сувениры. И немудрено: мы (я с женой) жили в одном отеле с Серовыми (Hôtel d'Italie) и почти не расставались с ними; всюду ходили вместе по церквам, по музеям, по частным собраниям; вместе восхищались чудесами столь щедро там разбросанными художественными сокровищами (одни «Станцы» Рафаэля чего стоят!). В том же отеле поселился и Стравинский со своей милой (первой) женой[17] и со своей свояченицей (или кузиной?). Через потолок (или через пол — я теперь в точности не помню) я отчетливо слышал каждую ноту, целые «фразы» таковых, в которые он вслушивался, добиваясь нужной выразительности для последних аккордов, сочиненных нами в самом тесном сотрудничестве, балета «Петрушка» («агония и смерть» Петрушки)[18]. Иногда и Стравинские сопровождали нас в разных далеких экскурсиях — в Тиволи, в Фраскати, в Альбано. Особенно очаровательной получилась та прогулка, что была совершена в Альбано и в которой приняли участие с нами прелестная Тамара Карсавина[19] и ее брат-философ[20]. Серов, выставивший свои избранные произведения на тогдашней международной выставке и имевший с ними исключительный успех (для меня нет сомнений, что его выставка была самым значительным и прекрасным явлением на всем тогдашнем «мировом состязании»), переживал, в сознании этого небывалого успеха, период полной удовлетворенности и был необычайно ласков, приветлив и весел... Несколькими неделями (днями?) позже нелепо закончились наши, меня тогда особенно радовавшие, дружеские отношения...

2. Из воспоминаний о русских балетах

...Серов не играл в жизни «Мира искусства» и проистекшей из нее театральной деятельности заметной активной роли. Он как бы даже держался в тени, но значительность его «внутри редакции» была исключительная[21]. Вошел он в наш кружок не сразу. После Нурока[22] он был старший среди нас и уже славился, как знаменитый художник, как первоклассный, никем не оспариваемый мастер, тогда как остальные члены кружка едва только начинали свою карьеру. Посещая передвижные выставки (в те времена группировавшие наиболее передовые и свежие элементы), мы, будучи еще гимназистами, восхищались портретами и пейзажами Серова. Одно это воздвигало в начале знакомства известные преграды нашему единению. Но отчасти нам импонировала и несколько угрюмая и суровая манера себя держать Серова, быть может, происходившая от тщательно скрываемой им стеснительности. Как бы то ни было, чувство какого-то почтения к Серову первое время доминировало в нас и препятствовало тому, чтоб между нами и им установилась дружеская непринужденность.

Окончательно трудно было в обществе Серова притворяться и вообще лгать. Между тем мы все в разной степени и с разными оттенками обладали, с трудом одолимым, тяготением к «разыгрыванию каких-то ролей». Получалось это у нас от избытка молодости, от остававшегося еще от школьных лет ребяческого желания друг друга «эпатировать». Из Серова же исходило такое могучее «веянье правды», что даже невинные шутки и фортели в его обществе вдруг представлялись неуместными, безвкусными и за них становилось как-то неловко, стыдно. Замечательно, что при этом сам Серов никогда не выражал открыто какого-либо порицания и даже старался не подавать виду, что он «шокирован»...

Как уже сказано выше, я первый из всей компании познакомился, еще в 1896 году (в феврале?), с Серовым и вскоре после того я же познакомил его с друзьями, но затем, в течение моего пребывания во Франции с 1896 по 1899 гг., я с Серовым виделся редко и только тогда, когда на короткие периоды приезжал в Петербург. Сближение же Серова с друзьями (Дягилевым, Философовым, Нувелем, Сомовым) сделало за эти годы значительные успехи. На Английской и на Скандинавской выставках, устроенных Дягилевым, Серов успел почувствовать доверие ко вкусу Сережи; к его культурности и энергии, и поэтому он охотно отозвался на приглашение Дягилева принять участие на первой нашей групповой выставке в 1898 году. Как раз его участие придало нашему выступлению особую значительность — еще большую, нежели участие Левитана, Нестерова и

лучших финских художников. И с этого момента Серов, не покидая своих прежних товарищей-передвижников, уже был с нами. Случилось затем так, что при моем возвращении всей семьей в Россию, я поселился на лето (1899 года) в Финляндии, и там я оказался в довольно близком соседстве с Серовым, гостившим большую часть лета на даче своего закадычного друга В. В. Матэ — отличного гравера на меди и на дереве. (Позже через год или два Серов приобрел себе место неподалеку от той дачи, на которой мы прожили лето 1899 года, и построил себе там, по собственному проекту, дом.) Тут в течение летних месяцев мое знакомство с Серовым и стало переходить постепенно в дружбу. С той поры она уже не переставала крепнуть и прекратилась только смертью Валентина Александровича. Смерть эта была пережита нами как великое сердечное и душевное горе, как беда, коснувшаяся наших самых жизненных сил. Двадцать семь лет прошло с того злополучного дня (эти воспоминания писаны в 1938 году), когда я получил скорбную весть из Москвы о том, что Серов скоропостижно скончался, однако, вспоминая об этом моменте, я все так же ощущаю этот удар и испытываю ту же глубокую обиду на судьбу, нас разлучившую. Слишком Серов был нам (в частности мне) нужен. Нуждались же мы в нем вовсе не потому, что он был знаменитый художник и неоспоримый для многих авторитет, дружба с которым могла быть лестной и в разных житейских смыслах даже «полезной» (в момент кончины Серова мы сами были достаточно известными деятелями, чтобы не нуждаться в какой-либо поддержке), но Серов был нам нужен для души — для души каждого из нас и для того целого, что можно назвать «коллективной душой» нашего кружка...

Не легко объяснить, в чем именно заключалось воздействие Серова, но воздействие это было настолько сильно, что в его присутствии весь тон нашей беседы сам собой менялся, хотя по существу она «оставалась при той же теме». В начале нашего знакомства со мной происходило то, что я больше всего ненавидел и презирал в себе: я как-то невольно начинал прилаживаться к своему собеседнику и изменять своей обычной манере — быть; я воздерживался и от одной мне «органически присущей» черты — от известной склонности к паясничанию, доставшейся мне, вероятно, от моих итальянских предков. В нашей компании вообще царил тон веселый и балагурный, не прекращавшийся даже тогда, когда велись «самые умные» разговоры. В это веселье входило немало взаимного дразнения и высмеивания, что у нас осталось еще от школьных лет, и мы так к нашему балагурству привыкли, что часто предавались ему при посторонних, поздно спохватываясь, что ведем себя «не совсем достойным» образом. Спохватывались мы так же первое время и при Серове, но постепенно мы так привыкли к нему, что подобное «соблюдение приличия» стало исчезать, и одновременно с Серовым, к удивлению и радости нашей, происходила соответственная перемена — он как будто стал «заражаться нашей

манерой». И тогда оказалось, что под оболочкой угрюмости и крайней серьезности скрывается восхитительнейший, остроумнейший юморист, очень склонный улавливать во всем смешную сторону. Шутки Серова обладали при этом особой «saveur»* уже потому, что он их подносил в том тоне, для обозначения которого существует французское выражение «pince sans rirè»**. Лишь когда наше балагурство переходило известные границы (в чем сказывались следы пережитой вместе юности), Серов чуточку морщился. Не очень он одобрял и остроты «эротического порядка», когда таковые приобретали грубоватый циничный характер...

В создании наших спектаклей Серов не играл активной творческой роли, если не считать, что ему принадлежала прекрасная афиша с портретом танцующей Анны Павловой во весь рост, которой украсился Париж в 1909 году и которая возвещала о нашем первом выступлении, и того, что Серов, увлекаясь персидскими миниатюрами, сам в 1911 году вызвался сочинить <особый> занавес для «Шехеразады»[23], до того времени дававшейся без всякого специального «фронтисписа». (Кроме того, еще в 1899 году он создал прекрасную постановку для знаменитой оперы «Юдифь» своего отца Александра Серова, и одна картина из этой постановки — с Шаляпиным в роли Олоферна — вошла в состав нашего первого сезона). Серову просто было не до того, так как он едва поспевал со своими заказными портретами. Это не мешало тому, что он с напряженным интересом следил за тем, что создавали в театре друзья, а друзья, в свою очередь, с его мнением считались больше, чем со мнением кого-либо. Когда Серов что-либо одобрял из только что созревшего, то это ощущалось как величайшее счастье; если же он не одобрял, то, хотя бы другие и выражали удовлетворение, все же «совесть была нечиста» и ничего другого не оставалось, как целиком переделать созданное, точнее, поискать, как бы ярче и определеннее выразить свою же идею. Ведь Серов никогда не навязывал своих личных взглядов, но он требовал от каждого из нас, чтоб мысль была как можно полнее выражена. И когда это удавалось, то по одним его глазам, по одному как бы нечаянно сорвавшемуся слову (а то и по характерному молчанию) чувствовалось, что «цель достигнута и дело сделано». В сущности, Серов был единственным нашим арбитром, перед которым преклонялись и мы, художники, и наш заправила Сережа. Я даже уверен, что проживи Серов дольше и окажись он с Сережей в контакте в тот период, когда из-за войны Дягилев лишился всего своего изначального окружения, Серов не позволил бы ему так слепо отдаться требованиям парижского снобизма, и наши спектакли сохранили бы тот вид и характер, которые и создали их мировой успех...

---

* вкус, смак *(франц.)*.

** человек, с невозмутимым видом высмеивающий других или вредящий кому-либо *(франц.)*

...«Петрушка» послужил поводом к тому, что еле зажившая после обиды из-за «Шехеразады» рана[24] снова открылась, причинив мне ту нестерпимую боль, от которой невольно вскрикиваешь и приходишь в ярость. Декорация комнаты «Петрушки» смялась во время перевозки из Петербурга, причем пострадал тот «портрет фокусника», который занимает центральное место на одной из стен. Портрет играет значительную роль в драме; фокусник повесил его сюда не зря, а для того, чтобы ежечасно напоминать Петрушке о своей власти над ним и исполнять его духом покорности. Но Петрушку в его принудительном заключении как раз лик своего страшного мучителя более всего возбуждает, и перед фиксирующими его глазами он отдается всем порывам своего возмущения; ему он протягивает кулаки, ему посылает проклятия... Портрет необходимо было починить, и с этим надлежало спешить, а как на зло у меня сделался нарыв на локте и я был принужден сидеть дома. Тогда починку портрета любезно взял на себя Бакст, чему я был очень рад, ибо не сомневался, что Левушка справится с задачей наилучшим образом.

Каково же было мое изумление, когда через два дня на генеральной репетиции я увидал вместо «моего» портрета фокусника *совершенно другой*, повернутый в профиль, с глазами, глядящими куда-то в сторону. Если бы я был здоров, я бы, разумеется, постарался устроить это дело «à l'amiable»*; вероятно, Бакст просто перестарался и никакого злого умысла и не имел. Но явился я в лихорадке, рука нестерпимо болела, настроение было более чем напряженное и все это вместе взятое привело к тому, что это изменение портрета показалось мне возмутительным, издевательством над моей художественной волей. Сразу вспомнился и прошлогодний афронт и вскипевшее во мне бешенство выразилось неистовым криком на весь театр, наполненный избранной публикой: «Я не допущу!» — завопил я.— «Это черт знает что! Снять, моментально снять!» После чего швырнув папку, полную моих рисунков, на пол, я помчался вон на улицу и домой...

Состояние бешенства продолжалось затем (все вследствие болезни) целых два дня. Напрасно Серов сразу вызвался вернуть портрету его первоначальный вид и исполнил это с трогательным старанием[25], напрасно неоднократно приходил Валечка <Нувель> и старался объяснить, что произошло недоразумение, что и Сережа <Дягилев> и Бакст очень жалеют о случившемся. Я не унимался, не унималась и боль в руке, пока доктор не взрезал опухоль. Сереже я послал отставку от должности художественного директора и объявил ему, что и в Лондон я уже не поеду, хотя там на спектакле гала́ по случаю коронации короля Георга V должна была идти вторая картина моего «Павильона Армиды». Бешенство

---

* по-дружески *(франц.)*.

возгорелось даже с новой силой, когда Серов и Нувель вздумали меня еще за мою неуступчивость попрекнуть. Тут-то с особой отчетливостью вспомнилась мне «Шехеразада», и я стал даже грозить (в душе не имел на то ни малейшего намерения), что подам на Бакста в суд и т. д. Все это я вспоминал затем не без стыда, и особенно мне было тяжело, что я как-то косвенно оскорбил при этом милого Серова. Добрый «Антоша» написал мне письмо, из которого было ясно, что какие-то слова он принял на свой счет. Я ничего ему не ответил[26], а через несколько дней, нарисовав еще ряд новых костюмов для Лондонского коронационного спектакля, я покинул Париж, отложив примирение с друзьями до более спокойного времени. Знай я тогда, что именно Серова, своего лучшего друга, я больше не увижу в живых, я, разумеется, на коленях умолял бы его простить меня...

3. Высказывания Бенуа в печати о Серове и его произведениях

1

...Передвижная мало-помалу стареет и превращается в брюзгливую хранительницу ветхозаветных преданий, по милости того, что ее заправилы слишком твердо уверовали, что они только и представляют истинное искусство. Это в порядке вещей, но это грустно. Впрочем, покамест она еще держится, лишь благодаря нескольким молодым художникам, которые как-то случайно, некстати, вероятно, даже к огорчению тех самых заправил, попали в ее состав. Эти силы, думается нам, не должны себя хорошо чувствовать среди Вл. Маковских и Киселевых. Нам, по крайней мере, прямо тяжело видеть их художественные творения рядом со всяким шаблонным вздором, и, вероятно, недалеко то время, когда они и вовсе покинут своих совершенно чуждых для них товарищей и сплотятся в нечто иное, более цельное, свежее и яркое. Признак близости такого дня виден, и уже двое из них, Серов и Досекин, окончательно порвали с Товариществом. Досекин в последний раз поставил свои произведения на эту выставку, а Серов не представил ни единой картины, и, разумеется, одно это отсутствие нашего прекраснейшего мастера должно сильно подрывать интерес выставки...

А. Николаев <А. Н. Бенуа>. Наши выставки.— «Мир искусства», 1900, т. 3, № 11—12, отд. II, стр. 154.

2

...Несмотря на несколько первоклассных вещей, мы не блещем в ряду первых, хотя и не находимся среди последних, а занимаем среднее положение. И это уже что-нибудь да значит, так как по крайней мере нас перестают презирать и, глядя на Серова, Коровина и Малявина, западные любители даже догадываются, что и мы, несмотря на свою некультурность и наивность, несмотря на порабощение наше торжествующею литературой, все же имеем полное представление о живописной красоте и об истинных задачах искусства.

Первым номером во всем нашем отделе бесспорно является женский портрет Серова, необычайно живой, меткий и прекрасный. Серов еще не достигал такой маэстрии, непринужденности в рисунке, такого блеска в живописи и такой гармонии в колорите. Смелость живописной задачи в этой вещи доходит почти до дерзости. Раззолоченный диван с пестрой обивкой, эффектное, светлое бальное платье, несколько архаическая, вытянутая, но в то же время вовсе не натянутая поза, смуглость лица молодой дамы, все вместе производит впечатление чего-то экзотического, странного и в то же время очаровательного. Только большой мастер живописи мог так близко подойти к границе, за которой начинается вычурность или великосветский шик, и с полной уверенностью не перейти ее, а остаться в пределах истинного искусства. Эта картина — прямо классическая, и жаль только, что она не общественная собственность, а после выставки будет спрятана в стенах частного дома[27]. Кроме этого портрета, Серов представлен славным, интимным портретом барышни[28]; эффектным нарядным, но не менее правдивым и непосредственным портретом вел. кн. Павла Александровича, а также знаменитым своим осенним пейзажем с лошадьми. Последняя картина, наряду с картинами покойного Левитана, говорит о своеобразной, унылой, но захватывающей прелести нашей убогой и милой родины[29].

Письма со Всемирной выставки.— «Мир искусства», 1900, т. 4, стр. 156, 157.

3

...Рядом с Левитаном самым замечательным по величине таланта и по цельности своей художественной личности среди современных «чистых» непосредственных реалистов представляется Валентин Серов.

Первые шаги в искусстве Серов сделал под руководством Репина и целых десять лет был одним из деятельнейших участников передвижных выставок[30]. Таким образом, Серов является как бы плотью от плоти реальной школы 70-х годов «Стасовской» школы, и, однако ж, Стасовского, передвижнического в нем никогда не было ни на йоту. Мальчиком он

несколько лет прожил в Париже и Мюнхене, в такую эпоху, когда западный натурализм только что достиг зенита и находился в полной силе. Но к юному, уже тогда сосредоточенному, независимому Серову не привились грубо натуралистические тенденции, они не сбили его с толку, и он остался вполне самим собой, страстно влюбленным в природу, ненавидящим в искусстве все притянутое, все подстроенное, все подчеркнутое. Серов когда-то был убежденным реалистом, т. е. ему казалось, что нельзя сделать ничего хорошего, если не сделать так именно, как оно в природе; однако он был убежденным реалистом точно так же, как и старые голландцы — не в силу каких-либо теорий, а непосредственно, вследствие своей большой любви к правде, к природе, к красоте природы.

Замечательно, что и самые первые серовские картины в отличие от репинских — уже красивы. Уже в них с изумительной непринужденностью разрешены чудесные аккорды, уже в них выразилось стремление к гармоничности целого. Никогда Серов не пытался рассказать, пояснять, забавлять. Он не стыдился своего призвания — живописца; он не порывался к более «полезной» деятельности, а весь отдался разрешению чисто живописных задач, зато и достиг в этом направлении полного успеха. Можно положительно сказать, что то, что мог дать и чего не дал Репин, обладающий не меньшим, чисто живописным даром, но всю свою жизнь сбивавшийся с толку, то самое дал Серов, являющийся рядом с Левитаном самым красивым и даже самым поэтичным художником конца XIX века.

Нет ничего труднее, как говорить о таких художниках, каковы Левитан и Серов. Описывать словами прелесть их живописи — невозможно. Красочные созвучия еще менее, нежели музыкальные, поддаются описанию и определению. Впечатления от серовских картин чисто живописного и, пожалуй, именно музыкального свойства — не даром он сын двух даровитых музыкантов и сам чутко понимает музыку. Искусство Серова вовсе ничего не имеет в себе литературного, описательного. Его основные черты: простота и непосредственность. В Серове нет даже каких-либо нарочитых намерений, хотя бы чисто красочного, живописного характера. Нельзя поэтому описать ни его гамму красок, ни его колористическую систему. Если поискать в старом искусстве художников однородных с Серовым, то не придется останавливаться на Рембрандте, на Тициане и тому подобных субъективистах, создавших себе вполне определенную красочную систему, а невольно придут на ум (toute proportion gardée*) Гальс или Веласкез, их отнюдь не предвзятое отношение к видимому миру, их объективный взгляд на жизнь, их увлечение одной красочной действительностью. Картины Серова удивительно красивы по краскам, не будучи написаны «в красивом тоне». Подобно Цорну, отчасти

* при всем различии масштабов (*франц.*).

Сардженту, Даньяну, Лейблю, Либерману,— Серов представляет, всей своей ясностью, всей своей безграничной любовью к простоте, всем своим отвращением к какой-либо формуле самый разительный контраст «живописным кухмистерам»: Ленбаху, Бодри, Констану и т. п. художникам, выросшим на подражании старым мастерам, почти на плагиате. На картинах Серова все ясно, светло и по тому самому — хорошо, красиво. Нет ни соуса, ни дымки; его произведения не напоминают вкусных пряников или превосходно приготовленных блюд, но действуют как прекрасная, чистая, ключевая вода. После целого века блуждания по археологии и истории, после долгого рабства в плену у «передового» войска и после всех грустных обстоятельств, не давших живописи XIX в. вырасти и развиться нормальным образом, искусство Серова и ему подобных художников является как бы давно желанным выздоровлением, как бы ясным, освежающим утром, сменившим душную грозовую ночь.

Еще скорее можно говорить о портретах Серова, так как они все отличаются замечательной характеристикой, тонким вниканием в психологию изображенного лица. В особенности его портрет Александра III стоит целого исторического сочинения. Серов написал императора четыре года после его смерти, но художник по памяти прекрасно, с изумительной правдой, со всеми характерными особенностями передал внушительный и полный значения облик царя-миротворца, его добродушную тонкую усмешку и холодный, ясный, пронизывающий взор. Не менее хорош его портрет императора Николая II, с удивительной точностью запечатлевший приветливое выражение лица ныне царствующего государя. Пытливый, острый, болезненный Лесков[31], томный, изящный, несколько байронизирующий Левитан, стройный, изящный великий князь Павел Александрович, несколько экзотичная смугловатая г-жа Б<откина> в роскошном бальном платье, жена художника в саду на даче[32]— все это не только чудесные «куски живописи», но и очень умные, очень тонкие, очень веские характеристики. В последнем из своих больших портретов, в портрете княгини Юсуповой, Серов встал вровень с величайшими мастерами женской красоты. Тем более досадно, что наше великосветское общество, целый век отвыкавшее на всяких Salonmaler'ах*, вроде Неффа и К. Маковского от понимания живописной красоты, дошедшее в своем огрубении до того, чтоб превозносить Богданова-Бельского, что наш бомонд, недостойное потомство тех, кто позировали Левицкому и Рослену, обдало этот шедевр целым потоком негодования и презрения.

Серова в сущности и считают у нас портретистом; но именно деятельность этого мастера лучше всего подтверждает, что художники последнего фазиса русской живописи плохо укладываются в рамки и категории. Серов никогда не был профессиональным портретистом, специалистом по портрету. Те, кто считают его за такового, недостаточно внимательно

* салонных художников (*нем.*).

относятся к его творчеству. Как раз несколько лучших пейзажей, написанных в России за последние 10, 20 лет, принадлежат его кисти. Трудно найти, даже во всем творении Левитана, что-либо более поэтичное и прекрасное, полнее синтезирующее своеобразную прелесть русской природы, нежели «Октябрь» или «Бабу в телеге» Серова. По своей прямо классической простоте, по непосредственности впечатления, по искренности такие картины должны встать рядом с лучшими произведениями старых голландцев и барбизонцев. В особенности хорош его «Октябрь» — этот тихий серый осенний день, в желтых и серебристых тонах которого заунывно, безропотно поется панихида по лету, по жизни. Какая чудная, тончайшая по поэтическому замыслу гармония красок, какое дивное по своей верности, по силе впечатления построение (как «верно» расположены пасущиеся лошади и мальчишка, сидящий на земле), какой точный в своем крайнем упрощении рисунок! «Баба в телеге» прошла на выставке незамеченной, и, правда же, нельзя винить публику за то, что она проглядела этот шедевр, так как трудно найти что-либо более скромное, тихое и незатейливое по эффекту. Однако ж не даром любители считают эту картину одним из лучших созданий мастера. Если бы у нас к живописи было бы столько же любви, как к музыке или к литературе, то эта скромная, маленькая картинка Серова сделалась бы классической, так как в ней наверное больше России, больше самой сути России, нежели во всем Крамском или Шишкине[33]. За последнее время Серов несколько раз принимался за исторические темы и создал в своей крошечной картинке: Елисавета и Петр II на охоте — такой перл, такую тонкую иллюстрацию XVIII века в России, что ее можно поставить рядом с лучшими картинами Менцеля. Один осенний чисто русский пейзаж с кургузой, в синее выкрашенной церковкой, на фоне которого скачут по слякоти ярко-красные мундиры охотников, вызывает в нас яркое представление о всей этой удивительной эпохе, о всем этом еще чисто русском, по-европейски замаскированном складе жизни[34].

Серов теперь в цвете сил и таланта и положительно мучительно говорить о художнике, все главнейшее творчество которого еще впереди. Можно только высказать и теперь сожаление, что и этого замечательного мастера одолевает чисто русская апатия и лень, что и он в сущности не дает и десятой доли того, что мог бы давать.

Уже Серова лишь с натяжкой можно назвать реалистом, так как ему ужасно не идет даже такая «почтенная» и растяжимая кличка. Еще менее подходит какой-либо эпитет к другому художнику — к К. Коровину, но сходство некоторых задач этого чрезвычайно разностороннего мастера с «реалистскими» произведениями Серова заставляет нас коснуться его, в первый раз, в той же рубрике— «неореалистов».

История русской живописи в XIX веке. СПб., 1902, стр. 232—236.

4

...Москва дала в 1880-х и 1890-х годах еще несколько художников, которые способствовали, рядом с Левитаном, созданию русского пейзажа. Все эти мастера были тесно сплочены с Левитаном, и определить их обоюдные влияния невозможно. Это был один общий очаг, в котором горели и зажигались друг об друга разные художественные индивидуальности. Правда, пламя Левитана было самое яркое и видное среди них, но нельзя сказать, чтоб именно оно зажгло остальных или чтоб оно было вызвано другими.

Нестеров и в особенности Серов и Коровин были, рядом с Левитаном, этими создателями типичного русского пейзажа. Каждый из них внес в свое творчество совершенно особенное освещение, особую красоту и угадание. Нестеров именно в пейзажах своих картин обещал быть большим и поэтичным художником <...> Но ожидания эти не сбылись, и в последних картинах, исполненных тоскливого ханжества, даже пейзажная сторона приобрела характер шаблона.

Напротив того, художественная жизнь Серова <...> представляет из себя одно ровное, спокойное развитие. Серов — ученик Репина, и именно в его творчестве сказалось все то, что не договорено в творчестве учителя. Серов самый сильный устой «чистого и свободного» реализма. Это человек необычайной искренности, абсолютный враг позы, всякой предвзятости, тенденции. В этих чертах сказалась чисто художественная натура Серова, его природное «сибаритство», его природное эстетическое ко всему отношение, его глубокое чувство прекрасного, его поразительная способность оценивать художественную прелесть явлений. Но в то же время личность Серова обусловлена и той метаморфозой в духовном мире России, той зрелостью его, которая обнаружилась с середины 1880-х годов. Серову была тягостна узкая формула передвижничества, его ребяческий кругозор, его прописная программа. Серов глубоко чувствует жизнь своей родной страны, он истинно р у с с к и й художник, познавший и передавший особую прелесть своей родины, хорошо угадавший и психологическую сторону своих соотечественников, но в нем не найти и следа той нарочитости, того «литературного подхода», которые искажают творчество его предшественников.

Серов никогда не делал «картин русской жизни», но его пейзажи рядом с лучшими левитановскими открывают самобытную поэзию современного русского искусства, его проникновение родной природой, свидетельствующее в то же время о глубине самосознания, о зрелости русского общества. Только зрелая личность начинает сознательно относиться к окружающей его п р е л е с т и явлений. В то же время портреты Серова, донельзя простые, непосредственные, но мастерски сделанные — являются подлинным и многосторонним памятником русского общества конца

XIX и начала XX века. Для России этой сложной и сумрачной эпохи портретная галерея Серова будет иметь такое же значение, как для бюргерской Голландии портреты вандер Гельста или для придворной Франции портреты Ларжильера.

Приземистому, угрюмому, чрезмерно прямому бирюку — Серову удалось, несмотря на все эти свои «не монденные»* качества и несмотря на все художественное невежество нашего общества, переписать длинный ряд видных представителей современной России. Этот ряд начинается самим государем императором, великими князьями Михаилом Николаевичем, Георгием Михайловичем[35] и Павлом Александровичем и кончается наиболее характерными представителями русской интеллигенции: миллионерами-купцами, художниками, музыкантами, писателями. Ценность всех этих изображений, помимо красоты их живописи и благородного блеска красок, заключается в той искренности и непринужденности, с которыми Серов подходил к своим задачам. Серов, за крайне немногочисленными исключениями, не писал официальных портретов,— труд, для столь «независимого» характера абсолютно невозможный. Портреты Серова всегда интимны, они дают нам образы самих людей, а не тех понятий, которые с ними связаны.

Однако характерная художественная личность Серова не исчерпывается его чуткостью в пейзаже и его мастерством в портретах. Серов слишком горячая и художественная натура, чтоб оставаться в каких-либо рамках. Серов пробовал свои силы и в «исторической живописи» (хотя приложение к работам этого непосредственного и искреннего мастера самых слов этих как-то звучит странно). Сибарит-Серов, к сожалению, не плодовит. Исторических его композиций не много, и почти все они были сделаны по заказу г. Кутепова для «Царской Охоты». Однако и этих прелестных акварелей достаточно, чтобы мы могли видеть в Серове «русского Менцеля», человека, который с изумительной остротой и с редким мастерством может передавать жизнь давно минувших дней.

Русская школа живописи. СПб., 1904, стр. 79—81.

5

...Врубель и Серов представлены на сей раз не особенно богато. И тот и другой были долгое время тяжело больны, и в том, без сомнения, кроется причина их относительно слабого участия на выставке. Тем не менее и у того и у другого есть несколько вещей превосходных.

<...> У Серова удивительно хорош совершенно простой пастельный этюд. Поздний ясный зимний вечер. На небе зеленоватые отблески догорающей зари. На взрытом конскими ногами снеге лиловые оттенки. Спра-

* монденные — светские *(от франц. mondain)*.

ва низенький прижавшийся от холода сарай. У сарая колода. Около нее силуэтом на фоне неба три лошади. Одна смелым движением шеи повернула голову и смотрит в сторону — точно завидела что-то, две другие топчатся на месте, семенят от мороза ногами и попивают воду. Больше ничего. А между тем передан целый мир: деревня, деревенская скука и деревенская прелесть, тоскливое прощанье дня перед долгой ночью, простая, настоящая жизнь, близкое единение с природой, с животными[36].

Рядом с этой картиной особенно как-то странно контрастирует великолепный этюд Серова: головка натурщицы, выдержанный в изысканно серых и матовых красках наподобие какой-то фрески. Любопытно, что это чудное произведение, полное классической красоты и стиля, академия отказалась приобрести для музея Александра III в виду ее «незначительности»[37]. Впрочем вполне естественно, что господа, покупающие такие «значительные» картины, как «Отходная» Богданова-Бельского, и не могут иначе отнестись к истинно значительным художественным произведениям. Для них признаки «значительности» очень просты: большой размер и передвижнический сюжет. Натурщица Серова действительно не обладает этими свойствами.

Выставка «Союза русских художников» в Академии художеств.—«Слово», 1905, 4 января, № 33.

6

...Одним из самых ясных русских живописцев является В. Серов. Серов живописец par excellence*. Можно, разумеется, в творении этого чуткого человека найти немало «поэтичных» вещей. Особенно полны тонкого понимания природы его пейзажи. Однако все же не поэзией, не настроением велик Серов, а своею живописью. Рядом со своим учителем Репиным он самый одаренный, в чисто живописном отношении, русский художник. Но тогда как Репину, благодаря условиям времени и отчасти благодаря условиям личной жизни, не удалось развить свое дарование до совершенства, дойти до настоящего мастерства живописи, Серов, не имевший забот о «содержании» своих картин, человек более тонкий, нежели Репин, довел свое искусство до настоящего великолепия. Быть может, история отведет Репину все же более видное место. Репин человек большего темперамента, крайне характерный представитель своего времени. Для людей, изучающих русскую культуру, он будет представлять огромный интерес, и как раз своими недостатками — благодаря зависимости от художественной «ереси» своей эпохи. Но для того, кто умеет ценить прелесть живописи, гармонию красок, гибкость мазка, благородную виртуозность техники, Серов будет все же стоять выше грубоватого, неряш-

* по преимуществу *(франц.)*.

ливого и некрасивого Репина. Серов такой же «классик» русской живописи, как Левицкий, Кипренский или Венецианов.

Замечательно, что, несмотря на очевидное мастерство и великолепие Серова, несмотря на его отдаленность от всяких партий, на его чистую художественность, на отсутствие в нем «предосудительной дерзости» — и Серову не посчастливилось быть представленным достойным образом в Музее. Очевидно исключительная причина тому, участие его на выставках «Мира искусства», на которые наш официальный художественный мир всегда косился, как на рассадник художественного «бунта». С другой стороны, и возраст Серова мешает ему быть «принятым всерьез» нашими казенными поощрителями. Серову еще нет сорока лет. Когда ему будет за пятьдесят, когда его картины будут стоить в десять раз больше, нежели теперь, тогда Музей опомнится и начнет скупать его произведения.

В Музее Александра III имеются лишь следующие произведения Серова: острый, красивый в краске, но не особенно приятный по живописи, небрежно скомпонованный портрет г-жи Свербеевой[38], портрет двух старших сыновей художника (исполненный им летом 1899 г. в Финляндии) — очень тонкая в краске, но небрежная по рисунку и чуть приторная по общему эффекту картина[39]; наконец незначительная акварель с сюжетом из Лермонтова, и прелестный зимний пейзаж (пастель)[40]. Оба последних произведения поступили в Музей в составе собрания княгини Тенишевой.

Русский музей императора Александра III. СПб., 1906, стр. 89, 90.

7

Много толков возбудили переговоры о привлечении Серова в преподаватели Академии[41]. Одни возмущались сочиненными им суровыми условиями, другие возмущались Академией, что она этих условий не приняла. Но ведь вся беда в том, что самой Академии совершенно не был д о р о г Серов. На самом деле, такой художник, как Серов, стоит целой академии. Чтобы его получить, можно пойти на все решительно уступки, ибо одно его участие сообщит академической школе такой блеск, такое значение, что Академия окажется д л я С е р о в а, а не Серов для Академии.

Но кому из старых чиновников, из пенсионированных передвижников, усевшихся в курульные кресла, когда-то принадлежавшие Брюлловым, Ивановым, Толстым, Бруни, кому из них дело до живого искусства и до Серова в частности? Ведь, когда они обращались к нему, то думали, что «делают ему этим честь», а вовсе не ждали от него с п а с е н и я. С другой стороны, совершенно прав был Серов, ставя свои довольно необычные условия. Он был прав, потому что отнесся к вопросу со свойственной ему добросовестностью, доходящей прямо до педантизма, он сочинил

такие для себя условия, которые только и дали бы ему возможность работать на пользу, производительно.

Его зовут учить художественное юношество. Уверенный в своей силе, он берется за это, но о другом, о всем служащем помехой делу, знать не хочет. Он не хочет вмешиваться в прочие дела презираемого им учреждения и заранее выговаривает себе то время, ту свободу, которые будут ему давать возможность общаться с более широким кругом, а также работать «для собственного удовольствия». Ведь, иначе нельзя идти вперед, оставаться вольным художником, не признающим ничего, кроме собственной воли и вдохновения. Ведь, что художник без воли и вдохновения? Без свободы в этих двух началах художник гибнет, и прав Серов, что отказался от «профессорского места», ибо то, что ему предлагала Академия без его поправок, и было такой служебной, убивающей всякую личность «должностью».

Дневник художника.— «Московский еженедельник», 1908, № 4, 22 января, стр. 41, 42.

8

...Наконец, после многих ламентаций, можно отдохнуть на одном явлении: на Серове. Он и признан, и справедливо признан, и, как кажется, под него не подкапывается мода. Как был двадцать лет тому назад Серов: славный, здоровый, красивый художник, так и остался. Твердо идет он своей дорогой. Лишь иногда (не надолго, по счастию) смущают его посторонние влияния; его вдруг охватывает желание перестать быть самим собою, уйти от своего широкого приема, от своего благородного реализма. Но потом сильная его натура берет верх над рассудочными требованиями, и он возвращается к своему настоящему искусству, создает вещи, вроде портрета г-жи Гиршман или вроде Петра I-го.

Серов создал своего Петра I-го по заказу одной московской фирмы для издания в виде «школьных картин». Воображаю, какое глубокое впечатление будет производить это «видение» на стене рекреационного зала, среди всяких педагогически-надуманных и тоскливо скомпилированных исторических композиций. Тут подлинная, страшная, грозная история сама вторгнется в удушливую атмосферу класса. Рядом с кукольными боярами и картонными теремами гимназисты увидят настоящего страшного Великого Человека и героическую, подходящую для него, рамку сурового пейзажа.

Страшно, судорожно, как автомат, шагает Петр по сырой, уже засоренной земле нового Петербурга. Он похож на Божество рока, почти на Смерть; ветер гудит ему по вискам и напирает в грудь, на глаза. Еле поспевают за ним испытанные, закаленные «птенцы», с которых он смыл и последний налет барского сибаритства, которых он превратил в денщиков и рассыльных.

Глядя на это произведение, чувствуешь, что не Петр сын Тишайшего был только господином России, а в императора Петра I-го вселился грозный, страшный бог, спаситель и каратель, гений с такой гигантской внутренней силой, что ему должен был подчиниться весь мир и даже стихии. Петр Серова идет как автомат, но именно это и дает впечатление изнутри действующей чудовищной энергии какого-то фантастического механизма, завод которого в руках Верховных, пугающих своею огромностью, начал.

Не стану говорить о портрете г-жи Гиршман. Это — превосходная картина, и этим исчерпывается все, что про нее можно сказать. Любопытно только отметить, что портрет г-жи Гиршман пришелся по вкусу даже в лагере тех, которые клянутся, что, кроме яркой красочности, нет задач, достойных истинного живописца. Картина Серова (как, впрочем, и весь Рембрандт и многие другие старики) доказывает обратное. В отсутствии колорита эту картину обвинить нельзя, и все же она писана почти монохромно, в черных, желто-серых и белых тонах. Лишь крошечный удар густо-красного тона на какой-то безделушке, укращающей туалет г-жи Гиршман, звонко и весело вторгается в эту сдержанную симфонию.

Художественные письма. Итоги выставок (продолжение).— «Слово», 1908, 19 апреля. № 435.

9

...О, если бы Бакст мог поверить в спасительность более непосредственного творчества, если бы он внял заветам тех самых древних художников, которым он поклоняется! Бакст вечно «умничает» и, хотя его умничание действительно умно и интересно само по себе, но оно, к сожалению, идет вразрез с тем, что он нашел бы просто и ясно, если бы отдался во власть вдохновенному началу, если бы умом и сердцем он почувствовал, что художник тогда только *гениален*, когда он послушен священному призыву[42].

В этом отношении полным контрастом творчеству Бакста является творчество Серова, и это отношение Серова к искусству я бы поставил в образец всем художникам.

Вот, действительно, крепкий, здоровый мастер, вот человек абсолютной честности и искренности, вот художник, который шага не сделает, не поверив в него всем своим существом. Серов только то и пишет, что ему нравится, к чему его влечет «душевная подсказка». И в этой непосредственности его творчества безотчетно, быть может, выражается его проникновенное уважение к вдохновляющему началу.

И в этой непосредственности и искренности Серова — секрет его свежести. В неразберихе нашего времени, в испуге, охватившем наши

«передовые» круги: как бы поспеть за последним словом, некоторым, может быть, показалось, что Серов «отстал». Ведь этот «здоровый реализм», ведь этот серый plein-air, думают они, порождение 1870-х и 1880-х годов, не может еще увлекать в наше время Деренов и Матиссов! Однако наивная и глубоко провинциальная погоня эта за последним парижским словом ничего не имеет общего с настоящим вдумчивым и глубоким искусством, а также ничего общего не имеет подлинная свежесть Серова с теми освежительными препаратами, в которые так верят наши милые нижегородские парижане.

Все, что делает Серов, исполнено благородной скромности и тишины. Его не в состоянии спутать соблазн рассудочных углублений и яркой шумихи. Он всегда только правдив и не в том смысле, что он объективно верно передает видимое, а в том, что он делает только то, что ему хочется делать.

Говорят, нынешняя выставка Серова слабее прежних[43]. Это сущая неправда! Серов всегда один и тот же. Иная выставка содержит большее количество его вещей, другая меньшее, но никогда Серов не выставлял (да и не выставит) что-либо недостойное себя. Каждая его выставка — отражение его ясной, красивой души, свидетельство его громадного уменья и вкуса.

И какой вздор, что Серов «трезвый реалист»! Да, этот человек влюблен в правду, но вовсе не в фотографическую правду. Узкий педантизм заправского реализма ему неизвестен, но он никогда не пойдет вразрез со своей душевной правдой, никогда он не напишет что-либо иначе, нежели так, как он это чувствует. Какой же трезвый реализм в его порывистом, фантастическом поезде Екатерины II[44], или в острых таинственных глазах маленькой графини Толстой, или в древнем ковровом подборе красок для постановки «Юдифи»[45], или, наконец, в великолепном, очень старинном портрете г. Познякова, живущем такой обособленной, скрытной жизнью?[46]

И к истории у Серова такой своеобразный прелестный подход. Его не пленит мечта о трогательном быте забытых мертвецов (как Сомова) или философские загадки истории (как Бакста).

В истории он остается «портретистом», он весь захвачен личностями героев, к которым он подходит, он пытливо всматривается в них, хочет у прошлого вырвать тайну тех грандиозных фигур, которые прельстили его во время чтения мемуаров и дневников. При этом его не интересуют «великие события», на Петра I или Екатерину II ему хотелось бы «подглядеть» во время их каждодневных занятий или увеселений, словом, тогда, когда из монументальных актеров они превращались в изумительных и чарующих людей.

Еще о «Салоне».— «Речь», 1909, 11 февраля, № 40.

10

...В Серове он <Г. К. Лукомский>[47] видит художника, обобщающего этот современный тип <женщины>, тогда как именно Серов старается индивидуализировать каждый свой портрет и достигает этого[48].

Выставка женских портретов.— «Речь», 1910, 24 января, № 23.

11

...Здоровый и бодрый реализм,— лучшее во все времена питание искусства,— продолжает существовать и процветать в России, в особенности благодаря такому огромному мастеру, как Серов. Слово «мастер» в приложении к нему не гипербола. Но слово «реализм» требует некоторых оговорок, ибо как раз лучший его портрет на выставке,—г-жи Олив,— не столько точное воспроизведение видимости, сколько прелестная сказочная фантазия «по поводу портрета»[49]. В прочих своих фантазиях Серов остается сыном земли, непоколебимо влюбленным в ее красоты и нисколько не мечтающим об иных мирах, кроме того, который играет красками перед ним. Ему только иногда наскучивает передавать эту игру строго такой именно, какой она происходит перед ним.

Он охотно вмешивается в нее, «распределяет роли», командует, а иногда даже насилует.

Другие разы его пленит задача передать все так, как он видит: характерно, просто,— и тогда получаются вещи, особенно радующие заказчиков, но, пожалуй, менее значительные в чисто художественном отношении: таков на выставке портрет княгини Ливен — один из самых простых, строгих и схожих портретов Серова[50]. Однако я всегда предпочту портрет г-жи Олив, и я думаю, что к моему мнению присоединятся будущие ценители, которые станут судить о произведениях нашего времени исключительно с художественной стороны, не будучи в состоянии «проверить их на натуре».

Эти будущие ценители, я убежден, отдадут все должное и серовскому портрету-афише очаровательной А. П. Павловой, повешенному в темный угол выставки и достойному более почетного места. Каким прелестным, каким благородным казался этот огромный синий лист с рисунком порхающей «Жизели» среди крикливых ярмарочных реклам парижских улиц. Как напоминает он мне теперь прошлогоднюю весну, наши «триумфы», как отвечал он благородному успеху русского искусства в столице мира[51].

Выставка «Союза». IV.— «Речь», 1910, 19 марта, № 76.

12

...По признанию самого Левитана, его новый, его настоящий путь начался с посещения Всемирной выставки 1889 года и с того впечатления, которое на него произвели барбизонцы, впервые тогда собранные со внушительной полнотой (эта выставка оказала огромное влияние на всю европейскую живопись), а также кое-кто из главнейших импрессионистов. Но долгое время Левитан не мог разобраться в существе этих «указаний», и, я думаю, окончательно он в них разобрался при помощи своих ближайших друзей, в особенности Серова, который органически не переносит малейшего намека на «литературщину» в живописи[52].

Левитан.— «Речь», 1910, 22 июля, № 198.

13

...Серов представлен сравнительно бедно на выставке не по своей вине. Два из предназначавшихся им для «Мира искусства» портрета не отпущены были владельцами по каким-то несуразным причинам[53]. Но и то, что Серов выставил, способно доставить большое наслаждение. Чрезвычайно типичен (пожалуй, даже чересчур, до карикатуры) его Д. В. Стасов, лицо и приподнятый взор которого нам всем так известны по концертам и собраниям. На другом портрете самыми простыми средствами, штрихами двух тонов, изображена головка прелестной девушки с совершенно особыми большими глазами, из которых струится нежность и грусть[54].

1-я выставка «Мира искусства».— «Речь», 1911, 7 января, № 6.

14

...Прекрасная мысль была предоставить целую комнату Серову. До сих пор Серов не был как-то по заслугам оценен на Западе. Его все принимали за «трезвого реалиста», за «продолжателя Репина», за «русского Цорна»[55]. Ныне же ясно, что Серов просто один из чудеснейших художников нашего времени, настоящий красавец-живописец, «классик», занимающий обособленное, совершенно *свободное*, самостоятельное положение. Серов есть Серов, один и особенный художник. Если уж короновать кого-либо на Капитолии за нынешнюю выставку, так это именно его и только его.

И вот ему Рим не вредит. Можно сколько угодно изучать Веласкеца у Дории, Бартоломео Венето и Бронзино в Корсини, Рафаэлевские портреты на Ватиканских фресках и после того все же *изумляться* благородству искусства Серова, его гордой скромности, его исключительному

вкусу. Все лучшие портретисты наших дней позируют, кривляются и шикарят. Не меньше других Уистлер, не меньше других Цорн, Бэнар, Блант, Зулоага, Лэвери, Гетри. Другие теряют меру и, стараясь быть правдивыми, искренними, становятся грубыми и претенциозными. Серова «не собьешь» ни в ту ни в другую сторону. Его мера — настоящая золотая мера, его вкус, настоящий вкус, тончайший и благороднейший из когда-либо бывших в истории искусства. Портрет княгини Орловой такое же чудо живописи, как и Иннокентий X Веласкеца (я оставляю сравнение обеих картин со стороны психологической), портрет Иды Рубинштейн в смысле крепости линий, равновесия масс и изящности стиля может встать рядом с произведениями Россо и Приматиччио, редкой красоты тона почти монохромный портрет г-жи Цетлин и по живописи лиц и красоте живописи портреты г-жи Акимовой, Таманьо, Турчанинова[56], «Ленского и Сумбатова» являются предельными достижениями. И опять-таки замечательнее всего при этом сдержанность мастера, абсолютная его искренность, иногда доходящая до дерзости, но в большинстве случаев говорящая просто и красиво то, о чем стоит говорить.

Выставка современного искусства в Риме.— «Речь», 1911, 12 мая, № 128.

15

...Художников, являющихся по самой своей природе прямо чудесными декораторами, целый ряд <...> Но вот эти художники не делают того, на что они призваны, а пишут картины, картины и картины,— иначе говоря, развращаются на каких-то постоянных «пробах пера», остающихся без практического применения. Величайшего среди них — Врубеля — эта невозможность высказаться, этот «вопль в подушку» довел до безумия и до смерти; с другой стороны, то упоение, с которым покойный Серов принялся за возложенную на него задачу расписывать стены одного богатого дома в Москве, обнаружило, что именно таилось в этом «здоровом реалисте», что всю жизнь ему хотелось больше всего, к чему он рвался[57].

Русское современное искусство.— «Речь», 1912, 9 марта, № 67.

16

...Такое же отрадное впечатление, как зал Венецианова (хорошо бы было, если бы этот зал был посвящен ему одному), производит та светлая комната, где сгруппированы Серовские произведения. Одна ценнейшая черта является при этом общей для обоих художников, стоящих на двух

разных концах XIX века и столь различных по темпераменту, — черта и очень русская и очень для русских лестная.

Серов таил под своей несколько угрюмой и малоподвижной внешностью душу мятежную, вечно неудовлетворенную, вечно жаждавшую новых достижений. К себе он был безжалостно строг. Венецианова мы должны себе представлять, напротив того, мягким, ясным, настроенным скорее на идиллический старосветский лад, а к себе он как будто относился с некоторой безотчетностью. Но почему все же обоих художников хочешь характеризовать не иным каким-либо образом, но именно назвав их искусство благородным, почему и перед скромными «Хозяйкою» и «Девушкою» Венецианова и перед более «мучительными» произведениями Серова видишь, что это все «чистейшая вода» без примеси чего-либо недостойного?

Чего стоит, например, одно сочетание желтого (и какого желтого!) с синим в величавых эскизах к «Юдифи» Серова или «смелая чернота» в акварели «Елизавета Петровна на охоте». Как невыгоден этот благородный вкус Серова для Головинских эскизов к «Дон-Жуану», висящих рядом, и для его мишурного «Шаляпина»[58]. Ужасна смерть Серова, но, глядя на эти сгруппированные здесь произведения, является все же как бы какой-то намек на утешение. Ведь потребовалась смерть этого чудного героя искусства, чтобы его произведения были здесь сгруппированы; не умри он, — они бы оставались разбросанными по разным учреждениям и в частных руках. А кто учтет, какое значение для русского искусства имеет теперь то, что можно в музее изучать Серова. Как прислушался в свое время к Венецианову Федотов, так и теперь авось найдутся такие, кто, презрев базарную шумиху, сумеют прислушаться к веским и благородным речам Серова.

Обновление музея Александра III.— «Речь», 1912, 19 октября, № 287.

17

...Не только неспециалисты туги на восприятие, на непосредственность восприятия, но зачастую и мы, художники «специалисты», проглядываем то самое, что есть самого ценного в нашей среде. Начать с меня самого — я вовсе не сразу отдался Машкову[59] и Кончаловскому. Я даже годами как-то внутри протестовал или, вернее сказать, не верил им. Все подозревал их в неискренности или в чрезмерной легкости подхода к делу. Не сразу принял их и Серов, хотя на его глазах и отчасти под его руководством прошло развитие обоих. Машков даже годами был настоящим его учеником. Но чересчур смелые поиски цветности обоих (особенно же Машкова) и их нежелание считаться с какими-либо привычными формулами, помимо воли и сознания Серова, будили в нем какие-то его эстети-

ческие предрассудки. Ему даже пришлось выдержать своего рода внутреннюю борьбу, ибо не мог же он не преклоняться перед этой даровитой, ясной, сильной молодежью. И в то же время не мог он и принять в них то, что оскорбляло в нем, мнившем себя свободным и бесстрастным, какую-то неосознанную склонность к дисциплине и прямо даже какие-то пережитки академизма.

Одно время между учителем и «учениками» личные отношения даже обострились[60]. С обеих сторон явилось непонимание и раздражение. Быть может, это самое временно побудило «учеников» и особенно Машкова как-то дерзить, как-то мальчишествовать. Ведь старшие злят молодых совершенно особым образом, как-то раздразнивая в них то самое, что и молодые в себе ненавидят. Однако с годами все это вошло в норму, известное баловство перешло в хорошее, оздоровляющее упоение работой, и уже Машков имел случай обрадоваться тому, как учитель его принял, поверил ему, как стала заполняться трещина, легшая было между ними. И я убежден, живи Серов, он со своим чувством правды, со своим глубоко честным отношением к чужому творчеству был бы теперь горячим защитником Машкова, он бы даже уже в свою очередь как бы учился у него. Ибо любящий искусство художник всю жизнь учится чему-либо и не знает спесивого невнимания, горделивого самовлюбленного упрямства.

Машков и Кончаловский.— «Речь», 1916, 15 апреля, № 102.

18

...Сергей Сергеевич <Боткин> рядом с Серовым был самым преданным, самым убежденным другом «Мира искусства» в целом, а многие из нас в отдельности могли его считать еще за своего личного, вернейшего и ценнейшего друга.

<...> Как часто наши беседы съезжали или на прославление изумительных красот Петрополя, или на обсуждение смысла Петровского переворота, и всегда наша четверка (он, Серов, Дягилев и я) были в этом вопросе заодно, не соглашаясь ни с теми из наших товарищей, которых тянуло к «исконному», к «узко национальному», ни с теми, которые вообще презирали все русское, включая и весь тот маскарад, в который вырядила Россию «прихоть» сына Тишайшего.

Памяти С. С. Боткина.— Бенуа размышляет.., стр. 171, 173.

19

...Какое это было время... И как мы все были дружны тогда! Все самые близкие люди, те, которые создали сообща и «Мир искусства», и русские спектакли в Париже, и грандиозную историческую выставку 1905 года, которые перевернули все отношение общества к искусству, так сказать

самое его «смакование»,— все тогда, в 1911 году, были еще (если не считать прежде всего «ушедшего» С. С. Боткина) налицо, и лишь конец того же «Петрушкина года» нанес нам самый тяжелый удар смертью Серова...

Как раз Серов, милый «Антоша» (как мы его звали в дружеской среде), если и не принимал личного участия в создании «Петрушки», то все же следил за его созреванием, шаг за шагом, с величайшим любопытством.

Книжная иллюстрация.— «Последние новости», Париж, 1930, 2 декабря, № 3593.

20

...Когда-то, вместе с М. А. и И. А. Морозовым, с братьями Щукиными и с И. С. Остроуховым, он <В. О. Гиршман> составлял самую верхушку московского культурного общества и его имя упоминалось по поводу каждой выставки, каждой премьеры, каждого художественного собрания. Упоминалось одновременно и имя его, славившейся на всю Москву красотой и прелестью, супруги — Генриетты Леопольдовны (урожден. Леон) <...>

Вся «манера быть» В. О. Гиршмана не сразу располагала в его пользу. Отнюдь не отличаясь какой-либо невоспитанностью, он все же на первых порах смущал некоторой своей резкостью <...> Владимир Осипович был необычайно простым, прямым и до простодушия правдивым человеком, лишенным и тени какой-либо «позы». Но это самое и производило на людей, мало его знавших, впечатление чего-то резкого. Иным приходило в голову, что в этой черте сказывается его принадлежность к категории плутократов, что это в нем своего рода спесь. Возможно, что и известный портрет, написанный Серовым, передаст потомству такое представление о Владимире Осиповиче. Однако это было бы незаслуженно и не отвечало бы настоящему характеру Гиршмана. На самом деле он был необычайно отзывчивым и доброжелательным человеком, и самую резкость его следует, пожалуй, объяснить неспособностью (в конце концов, симпатичной) сразу находить тон со всеми, с кем сводила жизнь и его страстный интерес к искусству <...>

В. О. Гиршман был действительно страстным любителем искусства — и именно страстность эта привела к тому, что его особняк у Красных ворот в несколько лет до отказа наполнился превосходными вещами, главным образом картинами и рисунками — произведениями молодых (в то время молодых) художников...

Особенное внимание приковывал среди них превосходный портрет госпожи Гиршман, писанный Серовым, — едва ли не лучший дамский портрет во всем творении нашего чудесного мастера.

Кончина В. О. Гиршмана.— «Последние новости», Париж, 1936, 13 ноября, № 5712.

4. Серов в переписке и беседах Бенуа

1. В. Ф. НУВЕЛЬ — БЕНУА

15/27 июня 1898 г. <Петербург>

...Состав журнальной палаты <«Мир искусства»> следующий: Дима <Философов> — правая, Бакст и я — левая, председатель Сережа <Дягилев>, прислушивающийся к заявлениям левой, но явно опирающийся на правую. К левой принадлежали еще Коровин и Серов, но их теперь здесь нет, а затем Нурок, который скорее представляет одну из фракций левой, с которой мы не всегда солидарны. Несмотря на то, что в палате левая обладает большинством, правая часто одерживает победу, так как за ней стоят публика и, главное, издатели. Это только способствует энергичности и ожесточенности, с которой ведутся прения... Кто победит — не знаю. Но вряд ли мы, по крайней мере, в близком будущем. Но тем не менее моя оппозиция будет всегда энергичной, ибо я считаю ее необходимой[61]. <...>

Бенуа, стр. 38, 39.

2. В. Ф. НУВЕЛЬ — БЕНУА

13 октября 1901 г. <Петербург>

...Посылаю тебе статью о Репине. Я прочел ее Серову, который находит ее несколько вялой, написанной без огонька. Видно, что ты ее писал нехотя, что тебе в сущности до Репина никакого дела нет. Вследствие этого явился некоторый пересол в настаивании на его недостатках (впрочем, вполне верно очерченных), с другой же стороны, недостаточная оценка его достоинств. По мнению Серова, Репин все-таки крупный, жизненный художник, притом видящий, понимающий человека по-своему интересно. По-моему, ты представил Репина уже слишком жалким неудачником и тем самым не выдвинул действительной значительности его художественной фигуры, хотя бы как индивидуалиста. Затем, как я уже говорил, мне не нравится сопоставление с западными мастерами... Впрочем, это уже твое дело. Во всяком случае, следовало бы смягчить места, отмеченные красным карандашом[62]. <...>

Не издано: отдел рукописей ГРМ.

3. БЕНУА — В. Ф. НУВЕЛЮ

26 октября 1901 г. <Петербург>

...Репина исправил, но еще хуже. Дам на днях прочесть[63]. <...>

Не издано; **ЦГАЛИ.**

4. БЕНУА — К. А. СОМОВУ

<Начало ноября 1903 г. Петербург>

...Серову не хуже, но и не лучше. Боткин вернулся и продолжает утверждать, что у него гнойник, но что не настал еще момент сделать операцию[64]. <...>

Не издано; отдел рукописей **ГРМ.**

5. И. С. ОСТРОУХОВ — БЕНУА

4 декабря 1903 г. Москва

...Серов очень радуется мысли, что Вы будете, и находит это существенным подспорьем делу[65]. Он кланяется Вам и Анне Карловне[66] <...>

Серов очень хорош, как бы не сглазить! ...Сейчас я от него. <...>

Не издано; отдел рукописей **ГРМ.**

6. БЕНУА — И. С. ОСТРОУХОВУ

8 января 1904 г. Петербург

...Я понимаю, у Вас (у всех нас) была за последнее время масса неприятностей, и совершенно верно — больше от друзей, нежели от врагов, но это не причина, чтоб удирать в пустыню. Надо выдержать до конца. Вы спросите для чего? Я скажу, потому, что *надо* — это категорический императив. Вы же должны чувствовать, что у Вас истинное призвание и назначение. А супостат крепнет с каждым годом. Немножко несвоевременно покладать оружие. Другого ничего не нахожу как эти слова: *надо выдержать до конца, но эти слова верные.* Полно!

Я отлично понимаю, что Вам по многим причинам невесело. Кое на что Вы мне даже и намекали. Но кто не несет в груди креста? Даю Вам хороший совет: погуляйте по Европе, развлекитесь, попишите с матушки-природы, заведите дневник, заведите себе настоящих друзей или одного настоящего друга. Есть ли у Вас такой?! Хорошим другом может быть Серов. Все ли Вы сделали, чтобы он был Вашим другом? Слишком Вы горды с нами, с кем бы вовсе не следовало быть гордым. И со слишком многими Вы думаете, что дружите. А все оттого, что у Вас развинтились нервы[67]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

7. И. С. ОСТРОУХОВ — БЕНУА

19 января 1904 г. Ново-Таволжанка, Курская губерния

...Серов дня четыре назад выходил в первый раз на улицу, хотел дойти до меня, но не дошел $1^1/_2$ дома... Вчера он хотел покинуть лечебницу и перебраться к себе. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

8. И. Э. ГРАБАРЬ — БЕНУА

15 мая 1904 г. Москва

...Что касается Серова, то Трояновский ни за что не даст его очаровательного «Водопоя», ибо это пастель, да еще не фиксированная[68]. Оно я понимаю, что резонно. Был у Мекков, у старого[69] и молодого[70]. Старый неизвестно где, а молодой между Харбином и Ляояном уполномочествует. Если увидишь Серова, попроси его написать Мекку (Харбин, уполномоченному Красного Креста), чтобы он разрешил дать «Сентябрь» серовский[71]. Пройдет как раз два месяца, пока придет ответ. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

9. БЕНУА — И. С. ОСТРОУХОВУ

17 апреля 1905 г. Петербург

...Что поделывают два хороших члена Совета: Александра Павловна <Боткина> и Антон? Отчего художники не догадались поднести последнему сочувственный адрес за его благородный жест? Если бы задний ум

теперь навел на эту мысль, то, ради бога, не забудьте мою подпись. Я нахожу, что Серов поступил прекрасно. Вы скажете, что жертва невелика. А я скажу, что нет, очень велика, ибо всякое звание имеет еще огромное практически удобное значение не только у нас, но и на всем свете. Я любуюсь Серовым за то именно, что он во имя принципа пожертвовал этим удобством. Знаю по себе, что жертва удобством — самая тяжелая жертва. Но не нашли бы Вы досуг, дорогой, чтобы рассказать мне подробности, как произошло это событие[72], а также и то, что теперь происходит с Третьяковкой. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

10. БЕНУА — В. Ф. НУВЕЛЮ

15/28 июня 1905 г. <Бретань>

...Серов, готовый все обслюнить ядом своего равнодушия — думает, что меня бы первого стошнило от Музея русской культуры. Разумеется, если бы мою мысль испошлили или изгадили, то меня бы и стошнило. Но, если бы мне поручили составить такой Музей, то я бы принялся за это с самым бешеным рвением и воодушевлением. Я бы наконец, нашел задачу, достойную меня и вполне адекватную моей душе. — Сохранять, сохранять во что бы то ни стало... Это маниачество, скажешь Ты. Но я думаю, что это призвание. Несмотря на мой скептицизм я еще способен верить в предопределение и в намеченность ролей свыше. Для какого конца? — это другой вопрос, в данный момент меня не интересующий. (Не интересует меня и ехидный вопрос Нурока: по каким причинам?) Для меня важно отметить, что в душе моей, несмотря на все, продолжает жить стихийное требование сохранения, протест против безумной с моей точки зрения всеобщей гибели. Я не опечален якобы унизительной мыслью, что я лишь слепое орудие в каком-то чудовищном механизме. Что я лишь призрак, который задерживает ход этой машины. Напротив того, мысль эта угнетает меня, ибо я бесконечно больше страшусь мыслью о «Néant»*, о безумии вселенной, о безумии божества. Пусть я и все человечество и вся солнечная система — атомы, мелочь, тля. Но если эта мелочь все же служит чему-то, что должно быть и что должно сделаться, то и слава бесконечная, слава богу. И бесконечно малое может в своем значении равняться бесконечно большому. Лишь бы не извериться в разумность всей системы, в движение и в сохранение ее. Самое для

* Небытие *(франц.)*.

меня страшное, что в конце концов, быть может, зияет бездна. Вот Серову это все равно, Нуроку тоже, Тебе почти то же, Диме <Философову> даже хочется этого. Ну а я не могу с этим согласиться, я не хочу этого всеми силами своей души и всюду, где я вижу начало конца, всюду, где обнаруживается гибель, я свирепею как бык, которому показывают красный плащ <...>

Статью о культурно-историческом музее я бы попросил оставить в «Руси». Она может появиться и через месяц[73]. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

11. К. А. СОМОВ — БЕНУА

<19 декабря 1905 г. Петербург>

...Я восхищаюсь каждой новой победой революции, не сомневаясь в ее добре, зная, что выведет нас не в пропасть, а к жизни. Я слишком ненавижу наше прошлое.

<...> «Жупел» меня не захватывает, даже мало интересует. Для данного момента это слишком мелкое дело, тщеславно, самолюбиво![74] <...> Когда его задумали полгода тому назад, то он мне представлялся другим, больше Simplicissimus'сообразным[75] <...> О взглядах Simplicissimus'а на события в нашей жизни теперь и думать никто не хочет, бить же в колокол и молотом, быть страшным и грозным не в наших силах. Выходит бледно и ненужно. Теперь же я остался при «Жупеле» потому, что все те, с кем я привык идти и находиться в последние годы, при нем, и у некоторых из них пыл и надежда сделать нужное. Увлечены очень Серов, Нурок, Бакст, Добужинский. Я до сих пор еще ничего не сделал — лгать и подделываться не могу — то, что я сделал бы, оказалось бы несвоевременным и спокойным.

Впрочем, вышел всего один № и высказываться окончательно еще рано. Почем знать, отношение мое к нему может еще измениться, если появятся едкие, страшные или полные значения вещи. Первый же № — большое разочарование[76].

<...> Да, вот еще! Познакомился на одном собрании «Жупела» с М. Горьким, которого не любил и не ценил. Видел я его недолго, он мне показался милым: с его восковым лицом, непохожим на бесчисленные портреты, с доброй страдальческой улыбкой. О безбожниках говорил любовно, деликатно и как бы их словами. Было неожиданно, что это Горький! Всех же других, Бакста, Добужинского, он так же поразил, как и меня. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

12. З. И. ГРЖЕБИН[77] — БЕНУА

15 апреля <1906 г. Петербург>

...Я не смогу точно объяснить почему важнее, лучше «Войну и мир» иллюстрировать, чем произведения Овидия. Объяснить не смогу, но думаю так. А я по всей вероятности получу право на издание «Войны и мира» (на ограниченное количество экземпляров). Вы представляете себе, как можно сделать это издание? Вы, Лансере, Серов, Бакст, Кардовский[78], Остроумова, Добужинский, если бы поработали год для этого издания — да ведь это бог знает, что вышло бы![79] <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

13. И. Н. КНЕБЕЛЬ[80] — БЕНУА

6 октября 1906 г. Москва

...Г-н Серов увлекся постройкой канала при Петре Великом и предлагает Е. Е. Лансере мену на картину «Гулянье в Летнем саду», при этом высказывал желание, чтобы картину эту он работал вместе с Вами. Я, конечно, передаю только слова Серова, а там уже делайте так, как найдете нужным[81]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

14. И. Э. ГРАБАРЬ — БЕНУА

18/31 декабря 1906 г. Петербург

Дорогой Шура, вот спасибо за драгоценные сведения. Вообще все это меня начинает порядком увлекать. Также интересно, как твоя монография выходит и Серовская. Ты чувствуешь: отец — знаменитый Серов, в его доме кто только не бывал, потом фигура матери, потом это вечное одиночество ребенка, который не по возрасту зрел, одиночество, которое создает эту воловью натуру. Потом с девяти лет под влиянием Репина. Представь, Серов вывалил мне все, что он писал и рисовал с трехлетнего возраста (не шучу!). Невероятное количество, — ничего не затерялось, все берег. И все развитие человека, как на ладони[82]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

15. Д. Д. ПРОТОПОПОВ[83] — БЕНУА

5 февраля 1908 г. Москва

...Прошу у Вас совета, и здесь Вам нетрудно будет мне помочь. Мы хотим украсить зал наших фракционных заседаний писанным масляными красками портретом С. А. Муромцева[84]. Не откажите указать, кто мог бы исполнить эту работу. Цена — вопрос второстепенный. Фигура и лицо Муромцева очень, мне кажется, просятся на портретный холст[85]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

16. И. Э. ГРАБАРЬ — БЕНУА

13 декабря 1910 г. <Москва>

...я крепко пожал года три назад руку Серову, когда узнал, что он каждый день туда ходит хоть на часок и наслаждается, понимаешь: форменно наслаждается[86]. И я заметил, что ему было даже чуть-чуть стыдно в этом сознаться, потому что «тонкие люди считают это признаком мещанского вкуса». И он был очень рад, что нашел во мне ярого единомышленника. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

17. В. Н. АРГУТИНСКИЙ-ДОЛГОРУКОВ[87] — БЕНУА

<Конец июня 1911 г. Париж>

...Вчера утром получил посылаемое Вам письмо, а сегодня <отправляю письмо?>, присланное мне Серовым <...> Я буду ему телеграфировать Ваш адрес, а Вам пишу на письме Серова, которое будет Вам интересно[88]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

18. В. Н. АРГУТИНСКИЙ-ДОЛГОРУКОВ — БЕНУА

<2>/15 января 1912 г. <Париж>

...Он <Серов> был один из немногих людей, среди которых я лично считаю Вас и Степана Петровича <Яремича> для себя настоящими людьми. Он был одним из тех, с кем было легко, несмотря на всю труд-

ность его характера. С его смертью я почувствовал, что у меня вырван кусок чего-то живого, что осталась в моем теле дыра, пустое место, которое болит и дает себя чувствовать. Его смерть для меня была еще тяжелее, чем смерть Сергея Сергеевича <Боткина>, так как Серов был более человек, чем больной Сергей Сергеевич. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

19. БЕНУА — И. Э. ГРАБАРЮ

31 декабря 1912 г. Петербург

Дорогой Игорь,

Прости, что задерживаю с ответом, но виноват в том Философов, который медлил с сведениями. Ныне могу тебя удовлетворить.

У меня Серова:

<...> Рисунок на литографском корнпапире — предлагался для воспроизведения в «Мире искусства», но Серов нашел, что он недостаточно для того интересен, и литография не была исполнена. Рисовал он его у меня в доме у «Черной речки» (около Райволы) летом 1899 года со старой жалкой лошади, лежавшей на нашем дворе. Отличный рисунок[89].

<...> Набросок с лошади моего Павла (изд. Кнебель), которую он находил неправильно нарисованной, кажется, не у меня.

У Сережи Дягилева где-то в сундуках два склада. На днях Сережа будет здесь, но я мало надеюсь на то, чтобы от него достать что-либо. Мой список дополняю Философовым:

Карикатуры:

<...> Александр Бенуа с видом обезьяны на дереве, бросающий орехи на прохожих. Великолепный лист.

<...> Не карикатурный портрет Александра Бенуа, сидя за столом, пером, без теней — превосходный рисунок, который однако из-за переезда не могли разыскать.

Эскиз портрета Александра III в красном мундире. Подарен Серовым человеку С. П. Дягилева Василию[90]. Последний после смерти Серова собирался его продать, но я не знаю, удалось ли ему. Существование этого портрета обнаружено после смерти Серова, ибо отдав его Василию Серов потребовал, чтобы тот никому его не показывал <...>

У самого Димы <Философова> ничего нет кроме одной карикатуры, которую Дима при жизни своей не обнародует. Я не знаю, что это такое.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

20. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ[91]

28 марта 1957 г. Париж

...Что же касается Вашего вопроса относительно Серова, то я могу Вам сообщить следующее. В вышедших двух томах моих воспоминаний (самостоятельно названных издательством «Жизнь художника»), разумеется, ничего о Серове не говорится, ибо рассказ обрывается на 1890 году, но в IV части моих записок (остаются пока в рукописном виде — после краха Чеховского издательства до сих пор не нашлось издателя, который взялся бы за продолжение печатания моего труда) имеется в разных местах немало сведений о Серове. Как только я управляюсь несколько с теми делами, что отнимают у меня пока весь мой досуг, я займусь отысканием этих мест и поспешу Вам найденное переслать. К сожалению, и продолжение моих записок (в рукописи) кончается 1909 годом — иначе говоря, двумя годами раньше кончины Валентина Александровича, а следовательно в них нет ничего о том периоде, когда наша дружба приобрела особенно тесный характер — прежде чем закончиться, к моему неутешному огорчению, самой бессмысленной ссорой! <...>

Бенуа размышляет..., стр. 643, 644.

21. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

11 мая 1957 г. Париж

...Очень хотел бы Вам ныне же угодить и сообщить выдержки из моих воспоминаний, касающиеся Серова. К сожалению, это сопряжено со значительной затратой времени, что в данный момент является для меня затруднительным. Однако, как только я немного освобожусь от своих театральных дел, так примусь за требующиеся раскопки, а когда выкопаю то, что нужно, то и не замедлю Вам это сообщить. Писем Серова, кроме тех, что (дважды) были изданы (второй раз исчерпывающим образом), у меня нет и не было. Валентин Александрович не очень был охоч до писания. <...>

Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

22. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

31 августа 1957 г. Париж

...Первый раз письма Серова ко мне были напечатаны при небольшой монографии Эрнста[92], но там именно я не пожелал, чтоб было приведено

самое последнее письмо, вызванное моей ссорой с Бакстом (этих ссор было много, что не мешает нашей дружбе оставаться столь же тесной, какой она была, когда мы были совсем юнцами; однако «серьезный» и строгий Серов отнесся к ней — к этой ссоре — иначе и переживал ее довольно мучительно, а тут еще нервная атмосфера театра, а у меня 39,5 жара из-за нарыва на руке, накопление каких-то обид и т. д.). Вот придя от защитительной речи милого Серова в ярость, я наговорил массу глупостей и произнес даже вовсе не свойственные мне бранные слова. Далее получилось нечто совсем печальное. Эта беседа происходила в июне в Париже и оказалась, чего я никак не мог предполагать, последней. Хоть я страстно хотел объясниться и поладить с «Антошей», я все откладывал затеянное сразу покаянное письмо почитаемому и любимому другу, а он «не дождавшись его» внезапно покинул сей мир, и я уже увидел его снова — в гробу... Вот именно потому, что это его письмо потребовало бы длинных объяснений, я и запретил Эрнсту его печатать. <...>

Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

23. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ[93]

16 октября 1957 г. Париж

...Теперь о серовском портрете княгини О. К. Орловой. Она скончалась в начале 1920-х годов (1923 — ?). От моего личного общения с ней, происходившего главным образом в 1900—1901 годах, у меня осталось впечатление, что была она особой «милой», любезной, порой даже добродушной, но не особенно «содержательной». Своим до известной степени доминирующим положением в столичном monde она была обязана не столько уму и другим духовным качествам, не была она обязана и своему браку за кн. Владимиром Николаевичем Орловым — личным другом государя[94] (насколько мне известно, Ольга Константиновна никакой роли при дворе не играла), сколько своей очень своеобразной наружности, казавшейся каким-то олицетворением изящности. Она знала большой толк в нарядах, которые всегда (и несмотря на свое парижское происхождение) отличались какой-либо, иногда и очень смелой, оригинальностью. В этом причина, почему именно она пользовалась большим фавором среди художников, хотя абсолютно никаких черт «меценатства» (при всем ее богатстве — или богатстве ее мужа) она не проявляла. Этот фавор выразился и в том, что группа художников пожелала увидать ее (и главным образом ее тонкую длинную высокую фигуру) увековеченной в каком-либо особенно искусном портрете. Это привело к тому, что благодаря общим знакомым, она пожелала быть написанной

Серовым, которого та же группа считала единственно достойным подобной задачи (непосредственно перед тем Л. Бакст тоже написал ее портрет, оказавшийся крайне неудачным). Напротив, сама Ольга Константиновна предпочла бы, вероятно, какого-либо «салонного» живописца — вроде К. Маковского или даже Бодаревского. Серов взялся за портрет с известной опаской и долго готовился к нему, в поисках его композиции и характера. Все ждали с нетерпением, каков будет результат. Получилось чудесное произведение живописи (один из шедевров Серова), которым ныне обладает Русский музей, но, увы, этот чудный портрет не угодил заказчице, как не угодил он и помянутой группе. Ожидали и хотели увидеть нечто иное. Серов, как то часто бывало с ним, не отнесся объективно к задаче. Он изобразил Ольгу Константиновну не такой, какой она сама себе казалась и какой она представлялась поклонникам ее красоты. Напротив, Серов изобразил ее по-своему, такой он ее считал, и в этом сказалась его склонность к иронии, к некоторому «обличению». Из того заранее предвзятого мнения, которое он имел о ней, что она де и у себя дома не перестает себя чувствовать в гостях или готовой ехать в гости, он ее представил одетой как бы для выхода в шляпе и в манто и лишь «присевшей» в ожидании автомобиля (и какой же шикарнейший то был автомобиль, с выездным лакеем рядом с шофером, одетым как и лакей в ливреи английского пошиба!), присевшей у себя в розовой передней своего особняка на Мойке (у Почтамтского моста). Вот-вот услышит она, что «машина подана», она вскочит и быстрыми шагами своих длинных ног побежит вниз по лестнице. В лице же представлена известная нервная досада, что приходится ждать, а несколько лупоглазый взор полон нетерпеливого недоумения. Такая интерпретация не ускользнула от самой заказчицы, она обидела ее. Но несколько «обиделись» и помянутые поклонники княгини, странной привлекательности ее фигуры. Благодаря этой обиде музей обладает теперь замечательнейшим живописным творением Русской школы.

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

24. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

2 января 1958 г. Париж

...Что же касается до ответа на Вашу просьбу сообщить Вам некоторые характеристики лиц, когда-то изображенных Серовым, то я это исполню с удовольствием, но на это потребуется некоторое время. Надо все хорошенько обдумать, как бы не наговорить лишнего и чего-либо чересчур легкомысленного, а то и ошибочного. Впрочем, могу, выхватывая из всей

массы таких сведений, ответить на один Ваш вопрос: касающийся жеста руки Владимира Осиповича Гиршмана. Это верно, что Серов остановил свой выбор именно на таком жесте вопреки всем просьбам самого Гиршмана и его супруги, представлявшимся ему особенно типичным. Но под этим [кроется] все же известное недоразумение. Это был обычный жест Владимира Осиповича, вроде даже какого-то тика, но только «лезла» его рука не за бумажником, а за часами. У него при большой его занятости была такая мания то и дело справляться относительно точного времени. Вообще же он вовсе не был каким-то олицетворением «жесткого капиталиста», а был он, если и человеком грубоватым в своих манерах, un bourru*, как говорят французы, то все же добрым, отзывчивым, а подчас и щедрым[95]. Принято было недоумевать, как такая очаровательная женщина, такая красавица — «самая красивая дама Москвы», как Генриетта Леопольдовна, «могла выносить» такого, совсем ей не подходящего, мужа. На самом же деле они являли собой образцовую, тесно связанную пару и как будто друг другом не тяготились вовсе. Особенно их связывала страсть художественного собирательства. Что же касается Генриетты Леопольдовны, то она и ныне продолжает быть очаровательной, несмотря на весьма почтенный возраст, она все такая же стройная, живая, всем интересующаяся (особенно музыкой; живет она в Нью-Йорке и занята в одном музыкальном издательстве); у нее все такие же ласковые глаза и такая же улыбка. Серов в ряде портретов очень точно передал весь ее шарм — особенно в портрете, где она сидит, откинув руку. И однако художник в припадке чрезмерной строгости к себе (часто необоснованной) изорвал одну из «проб» к этому портрету в клочки! Но супруги подобрали эти клочки (в тайне от него) и восстановили этот рисунок. <...>

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

25. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

27—29 апреля 1958 г. Париж

...К сожалению, мне, несмотря на полную готовность, трудно исполнить в данный момент Вашу просьбу привести цитаты из моих записок, касающихся Серова. Причина очень нелепая: мне пришлось бы откопать эти главы из того хаоса, который представляет, вследствие всяких домашних обстоятельств, вся масса моего архива, на что требуется время. Но я сделаю это, и я найду эти главы, дам их выстукать и пришлю <...>

---

* ворчун (*франц.*).

Из произведений Серова я обладаю здесь всего только одним рисунком, исполненным на литографской бумаге (kornpapier), изображающим больную лошадь. Этот рисунок Валентин Александрович сделал летом 1899 г. с натуры во дворе той дачи, которую мы нанимали в Финляндии в местечке «Черная Речка» близ Райволи. В это лето Серов гостил почти непрерывно у своего друга В. В. Матэ в Териоках (что отстоит от Черной Речки в двух-трех верстах) и часто бывал у нас. Рисунок Серов тогда же подарил моей жене.

Очень меня беспокоит участь портрета пастелью Анны Карловны. Его я не взял с собой и хотелось бы быть уверенным, что он не пропал? Возможно, что он в Русском музее? Немного дальше на берегу Финского залива он как раз тогда приобрел участок земли и начал там строить дом (дачу) по собственному плану. Это была эпоха начала нашей дружбы. Прелестный этюдик маслом на дощечке, представляющий сад загородного дворца Фреденсборг в Дании (этюд был сделан для использования его в фоне портрета Александра III в датском мундире) я, в минуту жизни трудную, уступил своему приятелю антиквару Исааку Сауловичу Гурвичу. Других произведений Серова я не имею.

Пропал без вести (украден) портрет (отличный рисунок пером), который Серов сделал с меня в 1901 или 1902 году. Он случайно застрял в редакции «Мира искусства», где он стоял на камине в приемной. В один злосчастный день его там более не оказалось — очевидно какой-либо случайный посетитель сунул его себе в портфель и был таков. Так более не появлялся. И нет с него фотографии! Также пропал (с посмертной выставки) акварельный портрет Александра III (первая версия того же «датского» портрета), который Серов подарил слуге Дягилева Василию Зуйкову. <...>

Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

26. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

3 мая 1958 г. <Париж>

...Надо было вам ответить на два вопроса: 1) о театральной деятельности Серова, 2) о моем плафоне для кабинета директора Московско-Казанской железной дороги. Что касается первого вопроса, то более того, что об этом сказано в монографиях Грабаря и Эрнста, я кажется ничего не могу сообщить. Не знаю я и того, что сталось с чудесным передним занавесом к «Шехеразаде», который Серов сам вызвался создать (и даже принял участие в самом его написании) в стиле персидских миниатюр (1911 г.) <...>

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

27. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

17 мая 1958 г. <Париж>

...Серовский портрет З. Н. Юсуповой вижу в первый раз. Превосходно переданы ее столь необычные глаза. <...>

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

28. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

6 июня 1958 г. Париж

...О милейших Трояновских многого не скажешь, кроме того, что это были действительно милейшие, радушнейшие и благодушнейшие (оба — и муж и жена) люди, и что в их обществе чувствовалось особенно уютно. Могу еще засвидетельствовать, что шарж Серова на Ивана Ивановича (он воспроизведен у Грабаря) чудесно передает его манеру быть, его, вечно о чем-то хлопотавшего, суетившегося и как-то на людей наскакивавшего. При этом — безмерно гордившегося своими коллекционерскими удачами. Было и много по-милому смешного в нем, что он видимо сознавал и даже немного этим кокетничал. Прямым контрастом ему являлся его ближайший конкурент — доктор Ланговой — человек очень уравновешенный, внешне спокойный... Я очень любил и Ивана Ивановича[96] и его жену[97]. <...>

Бенуа размышляет..., стр. 677.

29. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

21 августа 1958 г. <Париж>

...Вы меня утешили сообщением, что <...> жива по крайней мере одна из главных картин Менцеля. А как же другие? Как же все его произведения, которые были сконцентрированы в National galerie*. Не могу скрыть от Вас (сколько раз о том высказывался «всенародно», что и сказать трудно), что питаю к этому гениальному карлику <Менцелю> особое почитание и глубокую адмирацию (впрочем, вся наша группа, включая Серова, разделяла к нему эти чувства) и поэтому до сих пор я очень беспокоюсь об участи его творения. Что сталось с его чудесными рисун-

---

* Национальная галерея *(нем.)*.

ками и гуашами? Где-то его «Ночная битва при Гохкирхене», где «Бальный ужин»? Но, пожалуй, два последних шедевра находились в Шлоссе? Как бы узнать исчерпывающим образом обо всем этом? <...>

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

30. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

23 декабря 1958 г. Париж

...К моему особому сожалению я и сейчас не способен чем-либо заниматься долго и последовательно, поэтому лишен и удовольствия исполнить Ваши просьбы — в частности относительно Серова, а так хотелось бы «возложить свой венок» на могилу милого друга, чудесного, почти святого Антоши. Вот и о Добужинском я не смог написать что-либо. Я попробую пересмотреть свои воспоминания в надежде там найти что-либо достойное, но и это я смогу сделать только тогда, когда немного окрепну... Болен-то я с самого июня, однако настоящий кризис случился лишь недели три тому назад, и вот теперь организм мой пытается превозмочь этот момент *крайнего* ослабления... Ах какая досада, что, по-видимому, Вас нельзя сейчас ожидать сюда. В личном общении мои воспоминания о Серове проявились бы ярче, проще и не только не утомили бы меня, но скорее ободрили. Но вот создавшееся положение не изменить; остается только досадовать, сожалеть и *ждать*. <...>

Не издано; собрание И. С. Зильберштейна, Москва.

31. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

5 января 1959 г. Париж

...Начну с моих воспоминаний о Серове. До сих пор не удосужился порыться в своих бумагах — точнее, не хватает сил это сделать. Но будьте уверены, что, как только мне станет легче, я займусь этим и при помощи милого Эрнста разыщу все, что представляет хоть какой-либо интерес.

В частности, что касается моей жены и ее портрета, то к величайшей моей досаде я принужден был его оставить в Питере, ибо так пожелала особая комиссия, в которой, между прочим, был и милый Нерадовский <...>

Лично, впрочем, я не очень любил это изображение моей обожаемой супруги. Как художественное произведение это великолепная вещь, но как передача характера моей жены портрет далеко не соответствует

истине. Несравненно ближе передает Анну Карловну тот портрет, который исполнила с нее З. Е. Серебрякова[98]. Он со мной здесь. В серовском же портрете слишком подчеркнуто то, что в характере Анны Карловны было подвижного, веселого, открытого. Получилась какая-то забияка, вакханка. А это не соответствовало действительности. Серов очень ценил в моей жене ее «веселость» (чудесно вязавшуюся с ее образцовым поведением матери и супруги). Он любил с ней шутить и, мне кажется, ценил тот род шутливости, который был ей присущ. Но, желая передать именно эту черту, ему нравящуюся, он впал в ошибку и создал некую почти карикатуру. Чрезмерное подчеркивание было ему вообще свойственно <...>

Что же касается моей жены, то она играла весьма значительную роль не только в моей личной жизни <...> но и в жизни всего нашего кружка...

Бенуа размышляет..., стр. 682, 683.

32. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

14 января 1959 г. <Париж>

...А как обстоит дело с Серовской выставкой? Так хотелось бы иметь каталог[99]. <...>

Не издано: собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

33. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

7 марта 1959 г. Париж

...Фотографии «меня с Серовым», как будто, никогда не было. Он ненавидел снимки с себя любительского характера и всячески от таковых увертывался. Все же я его украдкой снял во время той чудесной прогулки (в 1911 г.), когда мы в компании с Тамарой Карсавиной, с ее братом, с Ольгой Федоровной и с моей женой совершили в Альбано. Это была удивительная пора, когда мы с женой и Серовы (и Стравинские) жили в Риме в одном отеле и почти не расставались. И вот, к моей вящей досаде не только эти снимки (еще в Петербурге) исчезли, но исчезли тогда и самые пленки-негативы. Обида жестокая, и я склонен был видеть в этом чуть ли не что-то «мистическое» — после того, что в ту же пору (но уже в Париже) я повздорил с милым Антошей (идиотская история из-за одной бестактности Бакста). Мне почудилось, что как бы в наказание изъяты из моего обладания образы безутешно оплакиваемого друга <...>

Бенуа размышляет..., стр. 687.

34. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

25 марта 1959 г. Париж

...Спасибо сердечное за присылку копий с моих двух статей (Серов на Римской выставке 1911 г. и некролог Серова). Но в этих статьях мучащий Вас (особенно меня) вопрос как бы решается сам собой. Ничего я не сумел бы ныне сказать лучше, чем я сказал тогда, и мне кажется, что если бы я себя пересилил (а мне запрещено это делать) и написал бы для Вас что-либо вновь, то это рядом с высказанным показалось бы тусклым, как всякая имитация. Однако Вас интересует, кроме вообще всех моих отношений с Серовым,— один конкретный вопрос: что послужило поводом к нашему раздору, и вот сегодня я постараюсь на него ответить.

То был глупейший случай. Декорации к балету «Петрушка» писались в Петербурге (1911 г.) и, прибыв в Париж, оказались несколько пострадавшими. Пострадал, между прочим, «портрет фокусника», представленный на одной из стен комнаты Петрушки. Я не мог взяться за исправление этого дефекта, так как у меня нарывал нарыв на руке; я очень мучился и должен был сидеть дома. Тогда Дягилев обратился к Левушке Баксту с просьбой починить этот портрет. Бакст это сделал, однако, вовсе не придерживаясь того, что мной было задумано, а дав лицу фокусника совсем другой поворот. Я был настолько уверен, что все будет сделано согласно моей затее, что я не потрудился проехать в декорационную мастерскую и проверить. И вот на генеральной репетиции, когда занавес поднялся над второй картиной и я увидел на своей декорации нечто совершенно чужое, меня разобрала ярость, и я на весь театр разразился протестами и бранью и выбежал на улицу, бросив все, что у меня было в руках (портфель, все рисунки костюмов). По окончании репетиции моя жена прибыла в наш отель в сопровождении милого Валентина Александровича, и последний, узнав, наконец, в чем дело, с трогательным благодушием предложил свои услуги, чтоб портрету фокусника вернуть его настоящий вид, удалив живопись Бакста. К сожалению, во время этих переговоров нарыв стал все более заявлять о себе, и это не способствовало моему благодушию. Напротив, я стал произносить всякие ругательные слова по адресу Левушки Бакста и употребил при этом такие выражения, которые вовсе не были мне свойственны. Они-то и огорчили Валентина Александровича настолько, что он написал мне известное письмо, в котором, однако, были опять-таки некоторые не понравившиеся мне намеки. Все же я счел инцидент исчерпанным и отложил окончательное объяснение с другом до личного свидания. Получилось же нечто действительно фатальное. Серов чуть ли не на следующий день (переписав злополучный портрет) отбыл в Россию, и наши еже-

дневные встречи таким образом прекратились. Но мог ли я тогда ожидать, что я вообще больше не увижу Серова живым? Если бы я в малейшей степени подозревал нечто столь ужасное, то, разумеется, я бросился бы к нему, и мы бы несомненно объяснились начистоту. Я бы мог также написать ему толково объяснительное письмо-извинение (и поблагодарить за его услугу с портретом), но, откладывая это дело со дня на день, я и довел, так и не объяснившись, до октября, а когда свершилось ужасное, то чуть не обезумел от отчаяния перед непоправимым. Впрочем, я почти уверен, что Валентин Александрович давно простил мне и ругательства по адресу общего друга, и вообще мою вящую в этой истории бестактность, но вполне понимал, что он не считал возможным предпринять что-либо к нашему примирению. Вот и вся эта печальная, глупая и недостойная история моей ссоры с милым Антошей. Ее я до сих пор переживаю и оплакиваю, точно она разразилась не 48 лет тому назад, а только что сегодня утром.

Бенуа размышляет..., стр. 690—692.

35. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

28 апреля — 5 мая 1959 г. Париж

...Пока же в ожидании нашего свидания (благо за последние недели я чувствую себя крепче) я наконец превозмогу свою инерцию, вытащу рукопись III, V части и произведу в ней желательные поиски, касающиеся Серова. К сожалению, я вовсе не уверен, что эти поиски увенчаются обильными результатами. Уж очень Валентин Александрович был человеком замкнутым, сторонившимся всякого «скандала» (не то, что Дягилев или Бакст) и по всей своей натуре уравновешенным, спокойным, миролюбивым. И тем не менее, если кого мы (вся наша тесная компания 1890-х — 1900-х годов, состоявшая, кроме меня, из Дягилева, Философова, Бакста и Нувеля) «боялись» и кого безусловно уважали, так это именно нашего чудесного «молчальника», чуть всегда насупившегося... С его мнением, с его суждением никому из нас не пришло бы в голову спорить — до такой степени каждое его слово было подлинным и убедительным. Такие личности, как супруги Трояновские, как Гиршманы, как Боткины (Сергей Сергеевич и Александра Павловна), как Остроухов, находясь в отношении Серова на «большей дистанции», нежели мы, все же относились к нему с тем же, я бы сказал, подобием пиетета. Серов представлял и для них тот же абсолютный авторитет, и для этого ему не приходилось употреблять каких-либо усилий, и это получилось как-то само собой. Скажу еще так: самая, вовсе не намеренная, «таинствен-

ность» Серова (особенно рядом с его закадычным другом, цыганистым, очаровательным «вралем», «с душой нараспашку» — К. Коровиным) усиливала эту его «природную авторитетность». Меня при первых встречах с Валентином Александровичем такая его манера быть скорее коробила, но эта самая манера, при возобновлении наших встреч, после моего трехлетнего пребывания за границей, вдруг осветилась совсем другим светом. Он стал каким-то трогательно-приветливым. Возможно, что это получилось потому, что за время моего отсутствия он более тесно сблизился со всей редакцией «Мира искусства»; он лучше понял, что мы из себя представляем и как следует относиться ко многим, нам всем общим чудачествам и даже гримасам. Тогда он стал безусловно и моим другом в полном смысле слова... Каким нелепым образом эта дружба получила трещину после того, как в Риме и затем в Париже она достигла своей высшей точки, Вы уже знаете из моего предыдущего письма. Ах, что бы я дал, чтоб я тогда тех грубых слов (отнюдь не по его адресу) не произносил, чтоб я дал, чтоб мы снова встретились до того, когда он покинул земное существование! Убежден, что он пожурил бы меня, посрамил, даже изобразил бы некоторую сердитость, но в конце концов мог бы обнять (сказать: «мы бы упали друг другу в объятия», было бы не в Серовском стиле), и на этом все было бы покончено. Ведь как раз с косвенным виновником всей этой драки — с Левушкой Бакстом я уже успел помириться, поняв, что в данном случае он ничего дурного против меня не замышлял и скорее думал сделать мне одолжение.

Как характерно, что стоит меня навести на эту злополучную тему, как я становлюсь особенно словоохотливым. Меня нудит «объясниться». Заноза в сердце напоминает о себе, и хочется ее вытащить. <...>

Бенуа размышляет..., стр. 696, 697.

36. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

12—14 июня 1959 г. Париж

...Я наконец вскрыл свою рукопись (воспоминаний, т. IV) и выискал в ней те места, в которых говорится о Серове. К сожалению, не так их много, и вовсе они не так значительны, как хотелось бы. Думается, что в дневниках нашлось бы больше. Но где мои дневники? Сохранил ли их Степан Петрович <Яремич> или почему-либо счел нужным их уничтожить? <...>

Бенуа размышляет..., стр. 699.

37. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

9 октября 1959 г. Париж

...Теперь о Серове. Вы предлагаете составить из разных моих кусочков одно целое и спрашиваете, не следует ли включить и эту «композицию» и тот некролог Серова, который был написан мной сразу под неожиданным впечатлением от смерти друга. Отвечаю: разумеется, так и следует сделать, и это уже потому, что лучше и «по-новому» всего того, что я тогда высказал, теперь мне не сказать — слишком все тогдашнее «закатилось за горизонт моего осознания»... Что же касается до какой-либо статьи, которая «могла бы» быть написана по поводу выставки Серова в 1914 г., то Ваше предложение, что я вообще такой статьи не писал, совершенно соответствует истине. <...>

Бенуа размышляет..., стр. 707.

38. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

28—31 октября 1959 г. Париж

...Декоративные работы Серова не вызывают во мне сочувствия (да и сам он чувствовал, что это не его дело, и это его мучило). Не признаю я вполне и его «греческие» картины и только в «Навзикае» я узнаю всю прелесть серовского творчества, так тонко и в данном случае «проложенного легким юмором» (шествующий позади колесницы царевны, завернувшийся в простыни, Одиссей). Пленяет в этой картине что-то совсем особенное, угаданное из «прошлого». А «Европа», при виртуозности, выглядит чем-то «не достойным». Не видно того благоговения к античному миру, которое однако жило в Серове — не менее, нежели в Баксте, что, кстати сказать, их и подвинуло предпринять свою греческую экскурсию, включая особенно их поразившее посещение Крита и Кнососа. <...>

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

39. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

9 декабря 1959 г. <Париж>

...Начнем хотя бы с Перова. Действительно мне он дорог. Если бы я узнал, что почему-либо погибли безвозвратно «Трапезная» или «Приезд гувернантки» или «Крестный ход», я бы был бы очень и очень огорчен.

Прибавлю еще чудесного «Бобыля» (кстати сказать, любимая вместе с «Учителем рисования» картинка Серова. <...>

Бенуа размышляет..., стр. 710.

40. БЕНУА — А. Н. САВИНОВУ

<26 декабря 1959 г.— 7 января 1960 г. Париж>

...Вы спрашиваете, так ли было на самом деле то, что рассказывает П. П. Перцов о том, что Серов был нам полезен своим даром юмориста[100]. О том, что мы все считали Серова как бы нашей совестью, я неоднократно высказывал, и еще недавно — в моей переписке с И. С. Зильберштейном. В это понятие совести входило и то удовлетворение, что мы получали при всех наших интимных беседах от метких, подчас жестких его суждений о разных личностях. Впрочем, некоторой «злобивостью» была проложена вообще вся беседа между нами (друзьями юности), и Серов, подошедши к нам, в свою очередь, иногда протестовал против нее, но чаще был ею как бы пленен и соглашался с ней. И это же «меткая его злобивость» просвечивала во всех карикатурах Серова, большая часть которых представлена в его монографии. Не имеется, впрочем, в этой книге та, что изображает самого Дягилева в виде обрюзгшего сановника (министра двора), выслушивающего доклад щупленького, высохшего Валечки Нувеля, ставшего чиновником особых поручений; нет в монографии и карикатуры на меня в виде орангутанга, влезшего на дерево и бросающего оттуда кокосовые орехи на головы людей... Вообще «Антоша» (прозвище Серова в тесном кругу друзей) не щадил и самых близких, но это отнюдь не означало его внутреннего недружелюбия к своим «жертвам». Он и себя не щадил, а удивительно, в нескольких штрихах изображал во всей своей фигуре то, что в нем было чересчур «земного», «приземистого». Этот чудесный изобразитель действительности в разговоре с друзьями то и дело жаловался, что он слишком связан «здоровым реализмом» (он употреблял при этом немецкое выражение: «gesunder Realismus»); ему до чего-то болезненного хотелось оторваться от этого тяготения к «земле», к «обыденной правде». Хотелось вырваться в более вольный мир фантастики. Он очень любил некоторых художников-фантастов эпохи романтизма и тонко разбирался в том, что казалось ему в них «подлинным» и «неподлинным». Это же стремление к освобождению от реального лежало в основе его картин из античного мира и также в его попытках заняться декоративными задачами. При этом он часто «каялся» друзьям, что ему все не удается сделать то, что он чувствует; «проклятый gesunder Realismus» и здесь брал верх. Эта его досада на себя временами приобре-

тала даже чуть драматический оттенок. На помощь ему являлась его «самоирония» и просто его прелестный юмор.

Ох, до чего тяжело я перенес его исчезновение, ох, до чего Серов с тех пор мне недоставал, до чего он нужен и ныне моей душе! И именно не Серов-художник, а Серов-человек, «судья», «ценитель», «иронист», а подчас в этом роде и обличитель. <...>

Не издано; собрание А. Н. Савинова, Ленинград.

41. БЕНУА — И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙНУ

11—16 января 1960 г. Париж

...Что же касается до моего ответа Серову (в 1911 г.) в зависимости от моей («второй») ссоры с Бакстом (самовольно переделавшим под видом поправки «портрет фокусника» на стене комнаты Петрушки), то я теперь убежден, что я этого ответа на письмо Серова не послал, все рассчитывая на то, что лично встречусь с ним и тогда мы вполне все выясним и объяснимся. Все же найденный Вами в моих бумагах черновик ответа может быть интересен, но прежде чем дать разрешение его напечатать, необходимо мне его перечесть, ибо я совсем не помню, что я тогда — полвека назад — переживал. Может быть, найду и ныне веские основания для его неотослания (и ненапечатания), и тогда правильнее было бы его уничтожить (попавшее в архив, увы, не разрешается уничтожать — в этом известное проклятие) или, по крайней мере, «считать за несуществующее» <...>

Перечитав статейку, подписанную «А. Николаев» в «Мире искусства» за 1900 г., могу с полной уверенностью подтвердить Вашу догадку, что это мое изделие[101] <...>

Разумеется, было бы любопытно прочесть то, что я измышлял в «Слове» в 1909—12 годах (а также в московском «Еженедельнике» около того же времени), но едва ли это может пригодиться для «моей статьи о Серове», так как я вообще не чувствую себя в состоянии написать эту статью, да и вообще нечто ответственное. Еще раз повторяю, слишком многое в моей памяти затоплено (или заросло сорными травами), а тут еще и то обстоятельство, что у меня здесь нет никаких «материалов» — ведь все то, что я собирал и что должно было бы со временем послужить мне пособием для составления каких-то «грандиозных» записок, осталось на родине и многое из этого попало (кажется) в Русский музей — вероятно, в довольно хаотическом виде <...> Что же касается желательных Вам выписок из моих балетных воспоминаний в их оригинальном

изложении (по-русски), то я при сем прилагаю наиболее значительную из них, и Вы сможете ее целиком использовать — в виде цитаты. <...>

Опубликовано частично: Бенуа размышляет..., стр. 712; автограф в собрании И. С. Зильберштейна, Москва.

42. ИЗ БЕСЕД БЕНУА С С. Р. ЭРНСТОМ

...к живописи самих импрессионистов Серов, как свидетельствует Александр Бенуа, в конце 1890-х гг. относился более или менее равнодушно, и ни разу его историко-художественные восторги не были отданы полотнам Манэ, Ренуара или Монэ.

...в те дни <в 1903 году> Александр Бенуа, увлеченный Петром и его эпохой, производил большие изыскания в «петровском направлении» (для «Художественных сокровищ России»). Серов часто сопровождал его в этих экскурсиях — так были осмотрены многие загородные дворцы, музеи. Петровские сокровища Эрмитажа (тут Серов перерисовал весь большой гардероб императора). Тогда же Бенуа открыл в Эрмитаже маску Петра — она и дала Серову мысль написать Петра в Монплезире, ранним утром, только что вставшего с кровати и смотрящего, повязывая галстук, на бурную, дождливую погоду в заливе. «Знаешь, он только что встал, не выспался, больной, лицо зеленое», — говорил Серов, показывая Бенуа летним финляндским вечером 1903 г. первый вариант «Петра Великого в Монплезире». Вместе же с Бенуа зачитывался художник и «Записками Бергольца»[102].

...В 1903 г. художник <Серов> говорил Александру Николаевичу Бенуа, что ему очень бы хотелось написать Навзикаю, но «не такой, как ее пишут обыкновенно, а такой, как она была на самом деле».

...В апреле 1911 г. Серов, вместе с женою, прибыл в Рим и поселился вместе с приехавшими несколько позже Бенуа и Стравинскими в Hôtel d'Italie. Никогда еще Серов не был так мил и сердечен, никогда еще на его лице, обычно столь «молчаливом» и часто угрюмом, не играла такая душевная веселая улыбка... Равнодушный вообще к своему успеху, на этот раз он очень волновался о своих вещах, об их развеске, о том, как их примут, и даже заказал с них отличные дорогие фотографии Андерсону.

Сергей Эрнст. В. А. Серов. Пг., 1921, стр. 30, 49, 67, 81.

43. ИЗ БЕСЕД С С. П. ЯРЕМИЧЕМ

...в передаче натуры Серов вовсе не стремился к наивному натурализму, к скульптурной конкретности. В памяти Александра Н. Бенуа сохранился очень показательный факт: Серов не любил стереоскопа (не соглашался даже посмотреть в стереоскоп), а выражение «вылезает из рамы» было для него прямо бранным словом. Он понимал отчетливо, что искусство живописи — одно, а иллюзионизм — совсем другое[103].

Э. Голлербах. Великий портретист (к 15-летию со дня смерти В. А. Серова).— «Вестник знания», 1926, № 23, стр. 15.

5. Пометки Бенуа на книге О. В. Серовой «Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове»[104]

Стр. 13.

Боялись папу в общем все: и знакомые, и родные, и ученики, и меценаты, и заказчики, и сами модели. Но страх этот был не унижающий, а возвышающий и очищающий. Внушал он его не озлобленностью, не раздражением, не несправедливыми поступками, не каким-либо самодурством, а просто всем своим существом. Его невероятная правдивость и беспощадная требовательность к себе невольно заставляли каждого в его присутствии как бы оглядываться на самого себя.

Очень верно.

Стр. 14.

Одет был всегда безукоризненно чисто. Строгий, прекрасно сшитый костюм, чаще всего коричневый или серый, и сам он был какой-то необыкновенно чистый.

Сам Серов находил, что все на нем сидит мешковато.

Стр. 29.

Справедливо заметил один из наших товарищей, что Серов так действовал на не-

И я это чувствовал; даже чувствую еще и теперь.

го, что когда он даже дома рисовал, то ему все казалось, что сзади стоит Валентин Александрович и смотрит на его работу <цитируются воспоминания П. Эриксона>.

Стр. 31.

Обаяние его суровой личности было так велико, что, несмотря на испытываемый страх, ученики все же чувствовали себя с ним легко.

Недалеко от этого было и наше отношение к нему.

Стр. 42.

Появившаяся в Третьяковской галерее «Девушка, освещенная солнцем» закрепляет имя нового выдающегося мастера»,— пишет художник Ульянов в своих воспоминаниях о Серове.

Огромное впечатление на меня и на мои будущие произведения оказал этот портрет, когда был выставлен на «Передвижной» (кажется, в Академии наук)[105].

Стр. 47.

Вечером пришел еще один профессор, охотник до фривольных анекдотов.

— Господа,— заметил я <И. Е. Репин> разболтавшимся друзьям,— вы разве не видите сего юного свидетеля! ведь вы его развращаете!

— Я неразвратим,— угрюмо и громко сказал мальчик Серов <цитируются воспоминания И. Е. Репина>.

Подобное повторялось сколько раз в редакции «Мира искусства».

Стр. 51.

Роскоши папа не любил, но комфорт — да.

Оттого и сбежал от наших полотеров (1904 г.)[106].

Стр. 53.

Заказчики <Юсуповы> довольны. Смех княгини немножко вышел. Пожалуй, удачнее всех князь на лошади, может быть, потому что не так старался,— это бывает <цитируется письмо Серова к жене от 4 сентября 1903 г.— Серов. Переписка, стр. 154>.

Удачнее всего «Филька» <Ф. Ф. Юсупов> с собакой.

Стр. 56.

В 1917 году матросы с особенной ненавистью кинулись на этот портрет <Нико-

** Пришлось им взобраться на высокий шкаф, над которым он*

лая II в тужурке>, кинулись*, как на живого человека...

висел; повешен туда он был потому, что государь не любил его[107].

Стр. 62, 63.

В 1910 году в Петербурге, в Мариинском театре, во время исполнения гимна <...> Шаляпин встал на колени перед ложей, в которой находился Николай <...> Папа написал Шаляпину письмо, и они больше не виделись*.

** Шаляпин очень тяжело переживал эту размолвку и как-то целую ночь таскал меня по Монте-Карло (это было весной 1911 г.) — стараясь мне объяснить свой поступок, и посылал в сторону Рима, где еще оставался Серов, какие-то вопиющие оправдания <...> Я сам был на этом спектакле и видел, как Шаляпин, явившись последним из всей труппы, уже стоявшей на коленях (его спешно вызвали из его уборной, где он, после сцены в тереме, отдыхал — действие только что кончилось) — и увидев это — тоже опустился на колени, не понимая даже в чем дело. (Труппа избрала такой прием, чтобы передать царю какое-то свое коллективное домогательство.)*[108]

Стр. 100.

Серов вошел в область, принадлежащую живописи, как в свое царство, державные права на которую ему принадлежат по праву рождения, вошел в самую середину ее, вошел бестрепетно по той самой дороге, где еще стоят триумфальные арки Тициана и Веласкеза, Тинторетто и Рубенса... (цитируются слова В. Я. Брюсова).

Не нравится мне эта выспренность очень; жестоко она не понравилась бы и самому Серову.

Высказывания Бенуа в печати под впечатлением смерти Серова

1

День как день, такой же, как вчера, как завтра, и вдруг оказывается, что это день ужаса и горя, особый, для всей жизни значительный, роковой день. Не только для личной, но для жизни целого русского общества. Но особенно — для личной. В эти минуты не хочешь как-то и касаться вопроса о том, что вообще значит Серов в нашей культуре, в нашем искусстве; сейчас сильнее всего чувствуешь личную утрату дорогого, любимого и любившего друга, человека, необычайно близкого душой, человека, которому абсолютно верил. Трудно и писать о таком горе личном в газете, выносить эти чувства на улицу. Но так надо, ибо художники по самому существу их деятельности люди улицы, у них все должно идти «на выставку»; и не скроешь ничего, не дозволено скрыть, ибо даже самое личное в их существовании есть общественное достояние. В этом весь смысл искусства.

Именно о Серове так трудно сейчас говорить. Бывают художники, у которых все наружу, которые любят эту «площадь», «подмостки», в которых есть элемент какой-то «лицедейской бесстыжести». Тем очень легко и выставлять свои картины, и выставлять свои чувства. Что сотни тысяч узнают об их переживаниях, не только не смущает их, но, напротив того, подбадривает, окрыляет. Можно сказать, что такие люди обладают вполне художественной, в своем существе вполне гармоничной натурой. Не таким был Серов. Ему выставка была противной, он был весь сдержанный, замкнутый, «молчаливый», но именно эта черта, эта «не-художественная черта» сообщала его личности особую красоту и прелесть.

Надо при этом сказать, что он не имел ничего общего со скромностью, с приниженностью. Серов знал себе полную цену и был гордый своим величием, мастерством и ясновидением художник. Но только в то же время в нем жил изумительный вкус, и этот вкус ненавидел всякую шумиху, всякие бубны и цимбалы, все то дикое, глупое, что еще пропитывает нашу культуру. От этого его коробило, и я сейчас вижу ту брезгливую гримасу, которую он сделал бы, если бы ему дано было увидеть все, что должно произойти вокруг его могилы.

О, если бы было дано нам молчать, если бы мы умели молчать, как чудесно молчал Серов! Иногда его молчание было невыносимо тягостным (иногда он молчал «несправедливо»), но в большинстве случаев его молчание было чарующим, благотворным, ибо оно зависело не от недостатка дум и чувств, а, напротив того, основывалось на полноте их. Зачем говорить, когда и без того ясно, когда одно, еле заметное движение усмешки, глаз, наклон головы говорит все, что нужно. Все же лишнее есть безвкусие. И в глубине души я и сейчас чувствую, что совершаю, до известной степени, акт безвкусия, ибо лучше было бы вокруг могилы Серова молчать <...> Раз же должен подняться обычный погребальный шум вокруг этого почившего, то как же молчать мне, избравшему тяжелую службу говорить с самой громкой кафедры — со столбцов газеты?

Однако, что сказать? Не значит ли воспользоваться печатью смерти, цепями могилы, «бессилием мертвеца», если я заговорю о Серове, как о человеке. Вот, оказывается, что нет портретов Серова. Когда-то его учитель Репин нарисовал его мальчиком, в группе товарищей его изобразил Пастернак, существует два-три любительских снимка, сделанных с него невзначай. Нынче весной я все порывался его снять в Риме, но он очень ловко увертывался, иногда подтрунивая над моими неудачами, иногда даже сердясь на мое преследование. Это была своего рода игра, в которой он остался победителем. Я вспоминаю, как он прятался за свою жену, за экипаж, за зонтик — и вот мне неприятно заставить его мертвого, беспомощного, беззащитного, пригвожденного к гробу «позировать для портрета». Сегодня я прочел, что К. Коровин не мог пересилить себя и нарисовать изображение мертвого друга,— разрыдавшись. Быть может, и он вспомнил, взявшись за карандаш, как замахал бы на него живой «Антоша»[109]...

Но кто же, если не друзья, сохранит его образ, его чарующий, милый образ? Неужели одна гипсовая маска — это ужас, который навеки запечатлевает ложь смерти? А ведь Серов был сама жизнь. Этот молчаливый, часто угрюмый человек был влюблен в жизнь, во всю ее пестроту; он и шум ее любил, суматоху. Те, кто поверхностно знали Серова, считали его сонным, апатичным, ленивым. Но на самом деле он был зорким, страстным и усердным наблюдателем жизни. И его крупное, несколько «тяжелое», почти равнодушное лицо при более внимательном изучении оказывалось в высшей степени одухотворенным, тонким и живым. Что-то пробегало в щеке, как-то вскидывались глаза, как-то складывались губы — и эти еле заметные движения говорили больше, нежели самая виртуозная мимика. Они выражали, что этому человеку все доступно, что он все может понять и оценить.

Но не только Серов был внимательным зрителем жизни, он был и ее горячим участником. Ошибались те, кто видели в нем какого-то «постороннего наблюдателя». На самом деле Серов был самым ревностным

другом и самым чутким к своему долгу гражданином. Это слово гражданин он ненавидел, как ненавидел все относящееся к своему детству, к наивной позе шестидесятых и семидесятых годов. Штампованные, изношенные выражения, вроде «здоровый реализм», «национализм» и вот слово «гражданин», он ненавидел и презирал, ибо слишком часто слышал их в приложении к самым недостойным вещам, к самым испошленным омертвелым понятиям. Но на самом деле, на деле он был настоящим гражданином, готовым даже на героические поступки и на всякие жертвы в отстаивании своих убеждений. И надо было слышать, каким гневом наполнялась сдержанная речь его, каким заревом пламенело его спокойное лицо, чтобы почувствовать присутствие здесь не одних минутных вспышек, но целой стихии.

Эта стихия Серова была правда, правдивость. В этом фанатическом культе правды он мог доходить до частичных несправедливостей, и ему случалось даже оскорблять тех, кто менее всего заслуживал этого. Но даже обиженные готовы были каждую минуту простить его заблуждения, настолько по существу они были честны и благородны. Этот культ правды вязался с какой-то, я бы сказал, античной преданностью. Для нас, его ближайших друзей,— утрата эта совершенно уничтожающая, ибо он был нашей совестью, нашими весами, на которых проверялись все сомнительные вопросы. Произнесет Серов приговор, и в громадном большинстве случаев отляжет от сердца сомнение, выяснится, прояснится на душе. «Значит так, раз сказал Серов»... И в то же время Серов был в нашей среде самым надежным цементом, скреплявшим пестрые, разнохарактерные личности. Его дружескому суду мы верили, и ссорившиеся протягивали друг другу руки.

Серов любил про себя говорить, что он «злой», но это в его устах имело тот же смысл, как слова «я величайший грешник» в устах праведника Толстого. Опять-таки угрюмость его казалась для посторонних черствостью, равнодушием. На самом же деле никто из нас не болел так за других, как Серов, никто не любил так глубоко, так верно. Я не имею права описать его, как семьянина, но скажу все же здесь, что это был идеальный супруг и идеальный отец. При этом ни тени буржуазного пуританизма, ни малейшей заботы о мнении света, но одно лишь неисчерпаемое обилие любви. Нежность «угрюмого» Серова была так прекрасна, так ароматична, так целительна, что сейчас, при одной мысли о ней, об его участливых глазах, о тоне его голоса, об его всегдашней готовности помочь, пожертвовать, у меня навертываются слезы и сжимается сердце. Никто нам не заменит Серова.

Что же сказать о художнике, о творении Серова? Почти то же, что и о человеке. Основная черта их — благородство, правдолюбие, искренность. И картины его в большинстве случаев такие же молчаливые, каким он был сам, в них нет никакой позы, ничего навязчивого, ничего

внешне яркого и мишурно-блестящего. И они как будто скромны. Но если вникнуть в них, то это целый мир жизни, в них бесценные богатства художественной красоты; под простотой скрывается величайшая утонченность и мастерство. Это лучшие памятники нашей эпохи.

И вот еще что оказывается: о Серове имеешь представление, как о портретисте; но когда оглядываешь все его творение, то оно представляется полным и всеохватывающим. Вся русская действительность отразилась в нем, и не только действительность, но и прошлое. Истинная магия,— искусство,— превращая обыденность в поэзию, находящая во всем божественную его природу, сближающая века. Этой магией больше, чем кто-либо, обладал Серов, но только в его творчестве, и она получила все тот же «естественный», как бы «скромный», характерный для Серова облик*.

Вот и причина, почему он ненавидел помянутое клише: «здоровый реализм», как бы бросающее в своем заявлении о здоровье тень на все «нездоровое» творчество. Серов, глубоко правдивый Серов, художник до мозга костей, знал, что искусство здорового и нездорового не бывает, что истинное искусство одно, что оно всегда правдиво по самой ясновидящей природе своей, что оно всегда «реально». Кто скажет, что изумительнее, что художественнее, что правдивее: — «Царство ли небесное» в изображении Беато Анджелико, чары ли Боттичелли и Корреджо, кошмарная ли фантастика Гойи, мистицизм ли Рембрандта или прелесть простой правды, озарение и освящение обыденной действительности в творчестве Тициана, Веласкеза, Гальса и Серова?

И вот, «не страшно» его назвать в ряду этих страшных имен!

Серов. Некролог.—«Речь», 1911, 24 ноября, № 323.

2

...Оттого ли, что я еще нахожусь под ужасным впечатлением смерти Серова, но итог истекшего художественного года представляется мне еще менее отрадным, нежели предыдущие. И, действительно, такая утрата есть гибель чего-то огромного, не только потому, что умер прекрасный русский мастер, но потому, что его уход означает роковое ослабление целого круга лиц. С ним ушла значительная доля общей творческой радости, один из главных стимулов искания новых путей.

---

* Увы, так ему и не довелось исполнить заветную мечту — воскресить в своих картинах мир древней Эллады, к которому его давно уже влекло и который он понимал совершенно своеобразно. Как раз будущей весной в Париже должен был идти балет Фокина и Равеля «Дафнис и Хлоя» в постановке Серова. Мы ждали этого спектакля, как откровения. — *Прим. А. Н. Бенуа.*

Серов не был вождем, но он был тем «дорожным товарищем», с которым и самые тяжелые трудности казались легкими, а самые крупные неудачи — поправимыми. Мы, близкие к нему, теперь все — как сироты. Но понять это могут лишь те, кто интимно знаком с русской художественной жизнью <...>

Художественная жизнь.— «Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г.» СПб., 1912, стр. 459

3

Как чудовищно быстро бежит время. Мы сидели за дружеской беседой и случайно заговорили о Серове. Кто-то сказал: «На днях будет год, что он умер».

Стали подсчитывать, какой у нас сегодня день, и вдруг оказалось, что годовщина; она наступит завтра, всего через десять, двенадцать часов.

Год тому назад Серов был жив в этот час. Он провел часть вечера у своего приятеля и поехал к другому. Был весел, веселее, нежели это вообще с ним было за последние месяцы, и особенно по возвращении из деревни, где он гостил несколько дней и имел неосторожность принимать участие в играх, требовавших сильных телодвижений.

Недомогание, явившееся следствием этой неосторожности, стало было проходить, и Серов, смотревший одно время мрачно на будущее, казался почти прежним. Он строил планы, затеял много работ, среди которых несколько исключительной важности. Обо всех этих работах он говорил с вернувшейся к нему уверенностью, что он их осуществит.

Утром он должен был ехать на сеанс портрета княгини П. И. Щ<ербатовой>, начатого им за несколько дней до смерти и очень его заинтересовавшего. Сел на кровати, потянулся за одеждой, и тут вдруг... смерть, бросившаяся на него, как лютый зверь, и сразу его повергнувшая, не дав даже взглянуть в ее таинственный бездонный взор.

А Серов часто говорил об этом страшном взоре смерти. Я помню, как он любил вспоминать об ужасном впечатлении, производимом фразой, и особенно музыкой фразы, в «Борисе»: «И тление заметно проступало»[110]. По поводу этой фразы у нас однажды возник разговор, в котором он коснулся и своего личного отношения к тайне смерти. И вот теперь он эту тайну ведает, уже целый год она ему открыта, а нас, друзей, он не посвящает в нее, точно забыл нас.

Однако именно относительно Серова я не допускаю мысли, чтобы он забыл эту жизнь и нас, в жизни оставшихся. Его присутствие в ней всем нам было так необходимо по существу, что и теперь нет возможности считать его выбывшим. Я часто даже ловлю себя на том, что как бы продолжаю начатые с ним споры, я даже сержусь и негодую на дорогого

Серова — до такой степени он еще для меня жив, до того я ощущаю возле себя его присутствие.

Все это, разумеется, вопросы частные и ничего общего, по-видимому, не имеющие с Серовым, как великим художником русским. Но сегодня, обратив свои мысли к могиле, в которой этот мой друг покоится вот уже триста шестьдесят пять черных, сырых и холодных дней, мне не хочется думать о том, что осталось от него у нас, об его немых, недвижных произведениях, не о том, что будет называться «Серовыми» отныне и навеки, а хочется думать о том, чем был сам настоящий Серов.

Прекрасны картины Серова, но они лишь слабые отражения той жизненной красоты, которую содержал в себе этот умнейший и простодушнейший, молчаливый и временами совершенно детски веселый, этот благородный и абсолютно чистый человек, бывший самым верным цементом между людьми совершенно разными и чуждыми, но ему полюбившимися за то, что он различал в них ценного своим зорким, внимательным и любовным взглядом.

Годовщина Серова.— «Речь», 1912, 22 ноября, № 321.

КОММЕНТАРИИ

[1] В 1896—1897 гг. в петербургских «Новостях и биржевой газете» Дягилев напечатал шесть статей по вопросам новейшего русского и европейского искусства. Фрагменты из двух статей см. в т. 1 настоящего изд., стр. 501, 502.

[2] Бенуа запамятовал, что ранее он называл его доктором Паулусом (Бенуа, стр. 24). Неточен Бенуа, относя это обращение Адольфа Паулуса к 1896 г. В письме к В. Ф. Нувелю от 15 июня 1895 г. Бенуа сообщал: «...месяц тому назад получаю из Мюнхена письмо со штемпелем Secession на конверте. Оказывается, что пишет мне Paulus<...> по всей вероятности директор выставки. Он просит меня взять, так сказать, устройство отдела Русской мистической школы на выставке в будущем году в Мюнхене. Ему посоветывал обратиться ко мне Muther. Я ему немедленно ответил, что в сущности школы мистиков у нас нет, а есть два, три художника, и что ввиду разносторонности их выставки лучше было бы сделать простой неорусский отдел. Устройство этого я брал на себя» (не издано; ЦГАЛИ).

[3] Бруно-Пауль Кассирер — «крупный и просвещенный торговец лучших современных мастеров» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк,

1955, стр. 82). В одной из своих позднейших статей С. П. Дягилев так вскользь отзывался о нем: «Заведование делами Сецессиона поручено некоему торговцу картин Кассиреру, имеющему в Берлине очень модный выставочный салон передового характера, в жанре парижского Дюран Рюэля. Этот молодой человек вносит с собою в выставки Сецессиона очень много художественного материала, вполне современного и даже значительного, но, к сожалению, характерно магазинного, слишком сильно отдающего тем художественным материалом, на который столь падки передовые коллекционеры Америки и Парижа» (Сергей Дягилев. Выставки в Германии.— «Мир искусства», 1901, № 8-9, стр. 151). По словам Грабаря, Кассирер — «один из главных пропагандистов французской художественной культуры в Европе и Америке» (И. Э. Грабарь. Искусство в плену. Л., 1964, стр. 20).

[4] Рихард Мутер (1860—1909) — немецкий искусствовед. Когда позднее, в 1902 г., Бенуа выпустил «Историю русской живописи в XIX веке», то некоторые современники считали, что она по стилю является подражанием Мутеру (см. П. Нилус. Заметки художника.— «Одесские новости», 1908, 25 ноября, № 7677).

Серов, ознакомившись с этой книгой Бенуа, писал 9 августа 1902 г. Остроухову: «Читал ты нашего Мутера — А. Бенуа — трудно, по-моему, писать историю, т. е. давать окончательную оценку людям, еще существующим на белом свете — тут суждения (если человек прямодушен, а таков А. Бенуа) получаются острее и пристрастнее. Вообще я скорее слушаю его брань, чем одобрения. Поиски же за удельным весом истинного художества, пожалуй, бесплодны» (Серов. Переписка, стр. 230).

[5] По словам Бенуа, в этом кружке, помимо него, были художники Л. С. Бакст, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов (Бенуа, стр. 8, 11).

[6] Манук (Эммануил) Христофорович Аладжалов (1862—1934) — пейзажист, участник выставок МОЛХ и ТПХВ в 1900—1902 гг.

[7] Николай Васильевич Досекин (1863—1935) — пейзажист, член ТПХВ в 1888—1900 гг., «Мира искусства», «Союза русских художников». По свидетельству современников, Досекин обладал живым складом ума. В. В. Переплетчиков, сам отличавшийся умением вести интересную беседу, не без зависти и колкости записал в своем дневнике: «Досекин «эспри фор»*, человек, который может говорить обо всем, о химии, философии, религии, политике, теории музыки, математике, о кирпичном производстве, Толстом, театре, Платоне, мостовых и т. д. Все одинаково компетентно» (не издано; ЦГАЛИ).

Досекину принадлежат несколько статей, в частности, «Чего не достает нашей живописи?» («Артист», 1893, кн. 11, № 31), «Экскурсия в область эстетики» (там же, 1893, кн. 12, № 32), «О рассказе в живописи» (там же, 1894, кн. 4, № 36), «Вторая выставка московских художников» (там же, 1894, кн. 5, № 35), «Выставка петербургских художников. Выставка московских художников» (там же, 1894, кн. 5, № 37), «Что такое демократическое искусство?» («Путь освобождения», 1917, № 1-2).

Между Досекиным и Серовым и их семьями были хорошие товарищеские отноше-

---

* вольнодумец *(франц.)*.

ния. Дочь Досекина Е. Н. Крымова вспоминала впоследствии: «С семьей Серовых дружба моя началась лет с десяти. Меня и мою сестру привезли на елку к Серовым, жившим тогда на Волхонке в доме Долгорукова. С той поры началась моя дружба с младшими Серовыми, отец же мой и мать были в близких дружественных отношениях с Ольгой Федоровной и Валентином Александровичем. Елки у Серовых бывали каждый год. Валентин Александрович с нами танцевал, был приветлив, но мы его стеснялись — он был молчаливый и довольно суровый на вид. Отец мой много жил в Париже, в Латинском квартале. Серов как-то жил там одновременно с ним, и натурщица на картине «Похищение Европы» была ранее натурщицей моего отца — итальянка Беатриса» (Е. Н. Крымова. Моя жизнь с Н. П. Крымовым.— Сборник «Николай Петрович Крымов — художник и педагог. Статьи и воспоминания». М., 1960, стр. 126).

[8] Альберт Николаевич Бенуа (1852—1937) — художник-акварелист, председатель Общества акварелистов, действительный член Академии художеств (с 1894 г.).

[9] Речь идет о XXIV передвижной выставке, состоявшейся в Петербурге с 11 февраля по 17 марта 1896 г.

[10] На выставке мюнхенского Сецессиона в 1896 г. участвовали А. Васнецов, Левитан, Переплетчиков и Серов; об этом см. т. 1 настоящего изд., стр. 501, 502.

Бенуа ошибся, утверждая, что Левитан выставил тогда картину «Добряк». Произведение с таким названием выпадает из рамок творчества Левитана и в его художественном наследии не числится.

Об участии молодых русских художников на выставке мюнхенского Сецессиона в 1898 г. см. т. 2 настоящего изд., стр. 376, и прим. 20, стр. 385.

[11] Имеется в виду издание «Рисунки В. В. Переплетчикова» (М., 1891, фототипия Фишера), в котором было одиннадцать листов иллюстраций.

[12] Такое же выражение встречается в одном из писем Серова к Бенуа (Серов. Переписка, стр. 283.— В этом издании письмо неправильно отнесено к 1903 г.: оно поддается точной датировке — 29 января 1902 г.).

Упоминаемая карикатура на Переплетчикова воспроизведена в первом издании монографии Грабаря на стр. 275.

[13] Речь идет о выставке русских и финляндских художников, организованной Дягилевым в Петербурге в 1898 г. — Подробнее см. т. 2 настоящего изд., стр. 69, 70, и прим. 9, стр. 76; и стр. 375, 376, и прим. 17, стр. 382.

Судя по каталогу, портрет Александра III на этой выставке не был. Какие два пейзажа Серова понравились Бенуа — сказать невозможно, так как на выставке их было три: «Прудок», «Осень», «Заросший пруд».

[14] Карикатура на С. П. Яремича воспроизведена в изд.: Грабарь. Серов. И. Кнебель, стр. 274.

[15] Этот шарж 1901 г., изображающий С. П. Дягилева и В. Ф. Нувеля через пятнадцать лет, сохранился и находится в Ленинградском театральном музее (во втором из-

дании монографии Грабаря, стр. 357, ошибочно предполагается, что на шарже в виде «чиновника особых поручений» представлен И. А. Всеволожский).

[16] В январе 1901 г. тогдашний директор императорских театров С. М. Волконский поручил С. П. Дягилеву поставить балет Делиба «Сильвия», о работе над декорациями и костюмами к которому говорит Бенуа. Однако по наущению недругов Дягилева, Волконский в последнюю минуту отказался дать официальное распоряжение об этом и стал настаивать, чтобы постановка контролировалась дирекцией императорских театров. Дягилев, вспылив, заявил, что если у него отберут «Сильвию», то он не будет редактировать «Ежегодник императорских театров». Дальнейшие события развивались, как указывается в дневниковой записи В. А. Теляковского от 28 февраля 1901 г., следующим образом: «Директор <С. М. Волконский> мне показал четыре письма от Дягилева, Бакста, Бенуа и Философова — все письма оканчивались тем, что они не считают более возможным продолжать службу в Дирекции и просят их уволить. Решение это они приняли ввиду того, что князь не сдержал своего слова и не пожелал отдать в журнале распоряжения о том, что постановка «Сильвии» поручается Дягилеву. Я сказал князю <Волконскому>, что по-моему мнению отдача в приказе не играет большой роли и что я съезжу к Дягилеву и постараюсь с ним поговорить и их уговорить взять свои отставки назад<...> К Дягилеву я приехал в $4\frac{1}{2}$ часа и застал там всю компанию; они мне сказали, что их решение непоколебимо — они уже достаточно изверились в обещания князя и теперь не согласны работать<...> потому, что видят даром потерю своих сил и энергии» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Хотя сам Теляковский к тому времени всего лишь два года как занимался театральными делами, но уже отчетливо представлял себе отрицательные последствия создавшегося положения. 1 марта 1901 г. он, по его словам, «написал князю <Волконскому> письмо по поводу того, чтобы он так или иначе, но вошел бы в соглашение с Дягилевым и ни в коем случае их бы не отпускал, иначе он нанесет вред не только театрам петербургским, но и московским, так как художников больше в России нет» (не издано; там же). Волконский не внял совету Теляковского: никакого соглашения не состоялось. Более того, он уволил Дягилева даже от службы в конторе императорских театров.

[17] Игорь Федорович Стравинский (р. в 1882 г.) — известный русский композитор.

Вот что рассказывает И. Ф. Стравинский о своем тогдашнем пребывании в Риме: «В конце апреля <1911 г.> я приехал в Рим, где Дягилев давал свои спектакли в театре Костанци во время Международной выставки. Там репетировали «Петрушку», и там я дописал его последние страницы. Я вспоминаю всегда с исключительным удовольствием эту весну в Риме, где я был в первый раз. Несмотря на мою усиленную работу в Albergo d'Italia, где все мы поселились — А. Н. Бенуа, художник В. А. Серов, которого я искренне полюбил, и я,— мы находили время для прогулок, ставших для меня поучительными благодаря Бенуа, человеку разносторонне образованному, знатоку искусства и истории, обладавшему к тому же даром чрезвычайно красочно воскрешать в своих рассказах эпохи прошлого; эти прогулки были для меня настоящей школой, и я увлекался ими» (Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 74, 75).

Екатерина Гаврииловна Стравинская (?—1939) — жена композитора.

[18] Серов был высокого мнения о балете «Петрушка», выделяя его среди других постановок С. П. Дягилева в 1911 г.: «На сей раз лучшее — это «Петрушка» балет Стравинского. Это настоящий вклад в современную русскую музыку. Очень свежо, остро — ничего нет Римского-Корсакова, Дебюсси и т. д., совершенно самостоятельная вещь, остроумная, насмешливая, трогательная» (Серов. Переписка, стр. 265.— На письме пометка: «Лондон. Июнь 1911 г.», но его можно датировать более точно — 13(26) июня 1911 г.).

В наше время установился взгляд на «Петрушку» как на «один из наиболее неоспоримых хореографических шедевров XX века» (Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957, p. 273).

[19] Тамара Платоновна Карсавина, по первому мужу Мухина, по второму Брюс-Карсавина (р. в 1885 г.),— балерина.

В 1909 г. Серов исполнил ее карандашный портрет (ГТГ).

Впоследствии в своих воспоминаниях Карсавина, говоря об этом времени, писала: «В Риме Александр Бенуа был нашим неизменным спутником. Его знания в искусстве и истории искусства, его эрудиция могли быть поразительными, если бы не страдали маленькими ляпсусами информации» (Tamara Karsavina. Theatre Street. London, 1930, p. 287).

[20] Лев Платонович Карсавин (1882—1925) — историк и философ-идеалист, с 1912 г.— профессор Петербургского университета. С 1922 г. в эмиграции.

[21] Журнал «Мир искусства», о котором говорит Бенуа, издавался в Петербурге в 1898—1904 гг. Редактором журнала вначале был один Дягилев, потом вместе с Бенуа.

После выставки русских и финляндских художников, в январе-феврале 1898 г. ее русские участники, большей частью молодые художники, осознали «некоторую необходимость» издания журнала, где они могли бы «не столько показать свое искусство, но и комментировать его, иметь кафедру для толкования и пропаганды, для того, чтобы непосредственно делиться впечатлениями и знаниями, просвещать отсталых, бороться со всякой художественной ересью» (Бенуа, стр. 27).

Программу деятельности журнала «Мир искусства», как и возникшего в 1900 г. одноименного художественного объединения молодых художников, Дягилев за два года до этого так обрисовал в письме к Бенуа от 8(20) октября 1897 г.: «...я весь в проектах, один грандиознее другого. Теперь проектирую этот журнал, в котором думаю объединить всю нашу художественную жизнь, т. е. в иллюстрациях помещать истинную живопись, в статьях говорить откровенно, что думаю, затем от имени журнала устраивать серию ежегодных выставок, наконец, примкнуть к журналу новую, развившуюся в Москве и Финляндии отрасль художественной промышленности; словом я вижу будущее через увеличительное стекло. Но для этого мне надо помочь» (там же, стр. 27).

Средства на издание журнала дали известная в то время любительница искусства и меценатка М. К. Тенишева и С. И. Мамонтов. Корреспондент «Петербургской газеты»

провел в мае 1898 г. интересную беседу, в которой приняли участие Дягилев, Мамонтов, а также один «молодой художник», о характере и целях предпринимавшегося издания. Приводим выдержки из газетной публикации этой беседы: «В чем будет заключаться художественно-ремесленный отдел журнала?» — спросил я своих собеседников.— «Для руководства кустарей и рабочих по всем отделам ремесленных и кустарных промыслов лучшие художественные силы будут компоновать, делать рисунки, давать образцы. Для того, чтобы заинтересовать художников, журнал будет устраивать конкурсы с выдачею денежных премий за лучшие композиции и за исполнения рисунков<...>» — «Какое значение будет иметь журнал для публики?» — «Журнал должен совершить в нашем артистическом мире переворот почти так же, как и в публике, кормившейся до сих пор остатками надоевших уже в Европе течений. Нельзя закрыть глаза на то, что наши художественные произведения за границей, несмотря на талант, совершенно игнорируются тамошней критикой и публикой, они считаются vieux jeu*, чем-то вроде надоевшей итальянской арии. Задачи нового органа широки,— продолжал мой собеседник молодой художник,— он будет входить во все вопросы, так даже театральные костюмы и декорации будут предметом его исследований. Он будет следить за художественной и исторической правдой костюмов и декораций. Журнал будет отмечать все выдающееся в художественном отношении, появляющееся в петербургских изданиях, и будет преследовать цель: искания художественной красоты во всех ее проявлениях. Девиз наш: талантливая индивидуальность, так как только она заставляет двигаться вперед искусство<...> Журнал будет держаться национального характера, разрабатывая и пользуясь народными мотивами в орнаментах, но в чистом творчестве будет предоставлять полную свободу индивидуальности художника.

Что говорит С. И. Мамонтов. Задача журнала, по выражению С. И. Мамонтова, должна заключаться в том, чтобы сделаться потребностью кустаря. «Как портниха в деревне идет к дому священника, чтобы попросить выкройку из журнала, так точно и ремесленник должен искать этот журнал, который, конечно, станет его существеннейшею потребностью<...> Особенное внимание будет обращено на промысел гончарный, майолику, железное (fer forgé), чугуннолитейное, мебель (в особенности), рисунки материй, мозаичное ремесло. Все это несомненно подымет в массе вкус, и<...> он <журнал> не будет стремиться к поддержанию устаревших авторитетов, а напротив, будет стараться воздвигнуть все истинно оригинальное, напрасно унижаемое».

Мнение С. П. Дягилева. «Русское искусство находится в настоящий момент в том переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются с вновь развивающимися требованиями<...> 25 лет тому назад возникли «передвижники», они не выдержали на своих плечах борьбы, они состарились. А между тем искусство наше не пало, есть группа рассыпанных по разным городам молодых художников, которые, собранные вместе, могли бы доказать, что русское искусство свежо, оригинально и может внести много нового в историю искусств<...> Вот почему необходимо объяснить эти молодые силы и дать нашим художникам заявлять о себе посредством нового журнала и при-

---

* устаревшими (*франц.*).

нести пользу тем более широкую, что она станет при посредстве ремесла общей» (Паспарту. Искусство и ремесло.— «Петербургская газета», 1898, 25 мая, № 141). Идеи, высказанные в беседе, развивают основные положения письма С. П. Дягилева от 20 мая 1897 г., которое он разослал тогда целому ряду московских и петербургских художников, в том числе и Серову. Выдержка из этого письма см. т. 1 настоящего изд., прим. 5, стр. 507.

Казалось бы, эти широкие замыслы должны были встретить положительный отклик и даже поддержку в художественных кругах. Однако в действительности было совсем не так. Вот какую реплику вызвала данная беседа у В. В. Стасова: «Это — подлый манифест Дягилева о их журнале» (письмо к Д. В. Стасову 12 июля 1898 г.— Стасов. Т. 3. Ч. 1, стр. 250). Часть прессы и кое-кто из передвижников, например В. Е. Маковский, удивлялись, «каким образом Васнецов, Серов, Коровин и Левитан, эти четыре совершенно здоровых художника, согласились участвовать в журнале г. Дягилева» («Мир искусства», 1899, № 3-4. Художественная хроника, стр. 24.— В печати и в художественных кругах в то время «здоровые художники» нередко противопоставлялись «декадентским»; см. т. 1 настоящего изд., стр. 524, и прим. 9, стр. 542). Выставки 1898 и 1899 гг., устроенные С. П. Дягилевым, зачастую называли «декадентскими». Это же название перешло автоматически на другое детище Дягилева — журнал «Мир искусства», а потом и на одноименное художественное объединение. Борьба некоторых членов Товарищества передвижников и молодых художников, группировавшихся вокруг журнала «Мир искусства», принимала подчас весьма острые формы. Почти одновременно с появлением журнала «Мир искусства» стал издаваться противостоявший ему журнал «Искусство и художественная промышленность» (см. т. 2 настоящего изд., стр. 376, и прим. 19, стр. 384).

Бездоказательные нападки на журнал «Мир искусства» шли поначалу в таком направлении: «Декадентство едва ли выиграет от того, что будет иметь свой журнал, а искусство, о служении которому твердят все толки художников,— только потеряет» (Г. Эристов. «Мир искусства».— «Исторический вестник», 1899, № 1, стр. 318). Потом правые журналисты дошли до того, что Дягилева называли Гадилевым, а «Мир искусства» — «Мором искусства» (М. Иванов. Что же дальше?— «Новое время», 1909, 29 июня, № 11959).

Журнал «Мир искусства» сыграл большую роль в развитии художественной культуры в России. Критик Н. И. Кравченко писал еще во время издания журнала: «Мир искусства» — наш лучший художественный журнал, и, несмотря на массу промахов, очень свойственных группе молодых людей, за время своего существования (всего второй год), он уже успел сделать много хорошего для искусства в России. Вышучивая все <...> ходульное, безграмотное — он поддерживал независимость многих художников, дал толчок к группировке людей более оригинальных, и, благодаря ему, мы познакомились с работами такого огромного мастера, как кн. П. Трубецкой» (Н. Кравченко. Художественная хроника.— «Россия», 1900, 18 апреля, № 351). А вот еще один отзыв, появившийся в печати четырьмя годами позже: «По широте программы, по технике передачи рисунков «Мир искусства», несомненно, должен быть поставлен на первое место среди бывших и настоящих русских журналов, посвящен-

ных искусству. «Мир искусства» пристально изучает прошлое нашего искусства, разыскивает и открывает по частным собраниям немало произведений старого русского искусства. В то же время он чутко следит за проявлениями художественной жизни на Западе и у нас<...> В общем, «Мир искусства» представляет ценный вклад в историю русского искусства» (П. Павлов. «Мир искусства». Художественный иллюстрированный журнал.— «Исторический вестник», 1904, №8, стр. 673). Художник П. Д. Бучкин в своих воспоминаниях отмечает, что, наряду с другими журналами, «Мир искусства» давал «большую пищу для размышлений и искания новых путей в изобразительном искусстве» (П. Д. Бучкин. О том, что в памяти. Записки художника. Л., 1962, стр. 42). Репин был в восторге от журнала «Мир искусства». В. В. Стасов негодующе сообщал об этом 22 сентября 1899 г. П. С. Стасовой: «В тот же вечер Репин (на другом конце стола, у нас за чаем) нахваливал Надежде Петровне Дютур декадентский журнал, тут лежавший. Он интимно поведал Надежде Петровне: «Вот так журнал, настоящий художественный журнал: Свежо! Ново! Талантливо!». Она так удивилась, говорит ему: «Да не вы ли сами торжественно и публично отказались печатно от декадентов и декадентства?» Отвечает: «То было совсем другое дело!» Каково?» (Стасов. Т. 3. Ч. 1, стр. 328).

Успех журнала «Мир искусства» был обеспечен благодаря подбору талантливых сотрудников, среди которых, помимо Дягилева, Бакста, Бенуа, Нувеля, Нурока, Серова, Философова, составлявших ядро редакции, были Врубель, Добужинский, К. Коровин, Лансере, Малявин, Остроумова-Лебедева, Сомов, Трубецкой, Бальмонт, А. Белый, Брюсов и др.

Несмотря на усиленную пропаганду современного искусства Запада и России, ведущую группу художников — сотрудников журнала «Мир искусства» отличало также чрезмерное увлечение прошлым, особенно XVIII веком. Наряду с этим, по утверждению Бенуа, «при всем нашем сближении с Западом мы, однако, отнюдь не переставали любить наше родное, и даже как раз в те годы, непосредственно предшествовавшие нашему переселению в «Европу»,— в нас как-то даже особенно созрела и окрепла специфическая, страстная влюбленность в Россию. Ярче всего сказывалась эта влюбленность в наших художественных увлечениях» (Александр Бенуа. Воспоминания о балете. 1.— Мир искусства.— «Русские записки», Париж, 1939, т. 16, стр. 110).

Журнал «Мир искусства» разбудил интерес к русскому народному творчеству, показал на своих страницах превосходные образцы современной русской графики и декоративного искусства. Многие издания, появившиеся впоследствии, обязаны в той или иной степени своим возникновением журналу «Мир искусства». Непосредственными его преемниками были журналы «Искусство», «Художественные сокровища России», «Старые годы», «Аполлон».

Высокое уважение и дружеские чувства, которые питал Серов к Дягилеву, наряду с разочарованием в Товариществе передвижников, привели к тому, что он стал принимать участие в издании журнала «Мир искусства» и скоро, по словам И. Э. Грабаря, состоялось «безмолвное признание именно Серова главной творческой силой и наиболее твердой поддержкой журнала» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 526). На то, что в редакции журнала, о чем говорит Бенуа, к голосу Серова относились с исключительным вни-

манием, неоднократно указывали и многие современники. Да и основные сотрудники журнала оставили ряд свидетельств о большом влиянии, которое имел на них Серов. Так, из писем Бенуа и Д. В. Философова к Серову видно, что им доставляло большое удовлетворение, когда их позиция в том или ином вопросе, поднятом на страницах журнала, разделялась Серовым (см. т. 1 настоящего изд., письмо 1, стр. 416).

Не любивший обращаться с просьбами к сильным мира сего, Серов все же не раз клопотал перед ними о денежной дотации для продолжения издания журнала (см. т. 1 настоящего изд., стр. 674; т. 2 настоящего изд., письмо 23, стр. 51).

Сам Серов за шесть лет существования журнала лишь однажды выступил на его страницах: в 1899 г. он напечатал там письмо в редакцию, в котором протестовал против постановки безобразной статуи его отца в нише Мариинского театра.

Согласно «Списку произведений Серова», составленному И. Э. Грабарем, в 1899 г. Серов думал написать портрет членов редакции «Мира искусства» и сделал даже набросок к нему, изобразив Дягилева, Бенуа, Нувеля, Нурока, Философова и самого себя. Однако дальше этого рисунка-наброска дело не пошло.

[22] Альфред Павлович Нурок (1860—1919) — ревизор государственного контроля по департаменту армии и флота, один из основных членов редакции журнала «Мир искусства».

Этот «великий чудак», как его называл Бенуа, представлял собой, по словам Грабаря, «очень колоритную фигуру». Будучи старше остальных членов редакции, он, вспоминает Бенуа, обладал «душой еще более юной», чем они. И далее Бенуа писал: «Нурок — одна из самых любопытных и чарующих личностей, встречавшихся мне в жизни. Особенно нас сблизила с ним его острая и самобытная музыкальность, а также культ Э. Т. А. Гофмана<...> Если я не ошибаюсь, то Нуроку принадлежит и заслуга первых толчков в сторону издания журнала. Сам он принимал когда-то деятельное участие в сатирическом журнале «Pipifax», издававшемся в Петербурге, пописывая едкие анонимные заметки, питая вообще большое расположение к печати, к воздействию на толпу посредством софизмов и парадоксов, разбивающих рутину, или просто озадачивающих, «эпатирующих» буржуа» (Б е н у а, стр. 11). По словам А. П. Остроумовой-Лебедевой, это был человек «с острым умом, едким словом и большой и чистой душой» (А. П. О с т р о у м о в а - Л е б е д е в а. Автобиографические записки. <1871—1900> Л., 1935, стр. 189). Нурок — «присяжный юморист «Мира искусства» (выражение Грабаря), был «тип книжного александрийца», с наслаждением впивающего, как рюмку ликера, творения редких или малоизвестных у нас авторов и переживающего жизнь всего интенсивнее в лунном свете литературных отражений. Прозвище «пещерного декадента», данное ему Мережковским, очень к нему шло»,— писал в своих «Литературных воспоминаниях» П. П. Перцов (М.— Л., 1933, стр. 284).

Нурок был одним из организаторов «Вечеров современной музыки» в Петербурге. Эти «Вечера» ставили своей целью систематическое ознакомление русской публики с новинками современной зарубежной и отечественной музыки. На «Вечерах современной музыки» впервые в России были исполнены многие произведения К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса и других. Здесь дебютировали, в частности, С. С. Прокофьев и

Н. Я. Мясковский. В этой связи любопытны слова композитора Н. Н. Черепнина, которые приводит в своей автобиографии С. С. Прокофьев: «Всю жизнь Нурок ратовал за новую музыку, вот на старости бог и послал ему Прокофьева» (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Составление, редакция, примечания, вступительная статья С. И. Шлифштейна. Изд. 2. М., 1961, стр. 155). «Вечера современной музыки» происходили с 1901 по 1912 г. Видный советский музыкальный деятель М. Ф. Гнесин, познакомившийся в то время с Нуроком, «арбитром искусств и сочинителем забавных номеров для высококачественных кабаре», и другими организаторами «Вечеров», писал впоследствии: они были «людьми, очень много слышавшими музыки (больше, чем я), фанатически ее любившими и много сделавшими для ознакомления нашей публики с западными новинками и для поддержания наших молодых новаторов; но они способны были восхищаться, наряду с действительно талантливыми сочинениями, и всякой модернистской чепухой, особенно, если она шла с Запада» (М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961, стр. 141, 142).

В 1899 г. Серов исполнил литографированный портрет Нурока.

[23] В 1912 г. Бенуа в статье «Художественная жизнь», называя занавес Серова к «Шехеразаде» «чудесным», писал далее: «Занавес этот появился впервые на дягилевских спектаклях в Париже нынче весной. Тогда же появился там и прекрасный занавес, истинно монументальная картина Рериха «Битва при Керженце» (писанная по эскизу Рериха С. Яремичем). Какой ужас одно это,— что такие произведения первоклассного достоинства, гордость русского искусства, треплются в театре, вместо того, чтобы украшать стены «общественных дворцов». Какая растрата сил сказывается в этом, какая нелепая неразбериха. Спасибо, во всяком случае, Дягилеву, что он дал, по крайней мере, нашим превосходным мастерам возможность развернуться во всю ширь их талантов» («Ежегодник газеты «Речь» на 1912 г.». СПб., стр. 463). Опасения Бенуа сбылись. Занавес так и оставался у С. П. Дягилева долгие годы.

А между тем это была одна из немногих работ Серова, от которых он испытывал удовлетворение. В письме к М. С. Цетлин от 29 июля 1911 г. он сообщал: «...между прочим, занавес мой имел специальные аплодисменты — что меня тешит более, чем что-либо другое» (не издано; собрание М. С. Цетлин, Нью-Йорк). Вот что Серов писал Остроухову о своем занавесе к «Шехеразаде»: «Говорят не плохо господа художники как наши, так и французские некоторые. Немножко суховато, но не неблагородно в отличие от Бакстовской сладкой роскоши» (Серов. Переписка, стр. 265).

В 1968 г. занавес продавался на аукционе в Лондоне, устроенном английской фирмой Sotheby (Catalogue of Costumes and Curtains from Diaghilev and de Basil Ballets. London and Bradford. 1968, p. 21).

[24] Сам Серов так высказывался об инциденте с «Шехеразадой» в письме к Бенуа: «...касательно «Шехеразады», то есть авторства, то оно оказывается спорным. По мнению участников заседаний, на которых вырабатывалась «Шехеразада», исключая Аргутинского и Фокина (которого спрошу в Лондоне), Бакст имел право поставить свое имя под этим балетом, так как идея постановки этой вещи принадлежала ему и Дягилеву. Разумеется и твоего участия здесь было много. На мой личный взгляд тут налицо

именно вся специфичность Бакстовского искусства и изобретения, которая была тут как нельзя более у места» (Серов. Переписка, стр. 290.— Составитель издания пометил это письмо «Финляндия, Ино. 1911 г.», однако на самом деле оно написано из Парижа около 4(17) июня 1911 г.).

В наброске ответного письма к Серову, которое не было отправлено, Бенуа так излагал в конце июня 1911 г. инцидент с «Шехеразадой»: «Изобретение поставить «Шехеразаду» принадлежит всецело Сереже <Дягилеву> и ему одному. На том же заседании, когда он нам это сообщил, Бакст изобразил крайний восторг от идеи, но для реализации ее придумал лишь два мотива: а) чтобы негров засадили в мешки и их выбросили за стену в ров и б) чтоб Шехеразада умилостивила бы султана<...> Вот вся часть Бакста в сюжете балета «Шехеразада», oeuvre du célèbre peintre Bakst*, как печатается в каждой афише. Сам Сережа понял, что это не может пройти и, поглумившись вдоволь над выдумками чудака Левушки, обратился ко мне, как к специалисту по либретто. На первых порах я сделал поправку по существу только, то есть указал, что Шехеразада и негры вообще несовместимы, ибо автор 1001 ночи появляется лишь значительно позже... в гареме Шехеразад, но от дальнейшего участия в составлении либретто я отказался, ибо был за несколько дней до того оскорблен тем, что Сережа мне в лицо объявил, что Бакст сочинил выход Клеопатры и вообще всю пикантность этого балета тогда, как они были сочинены мной. (Ты разумеется и этому не поверишь, но это совершенно не меняет фактов.) Дней пять-шесть я продолжал отказываться, хотя меня сильно подмывало сдаться, ибо музыка очаровала меня, а идиотские предложения Сережи и Бакста меня бесили, но я крепился, пока Дягилев не приехал ко мне и не имел со мной объяснения. Я ему высказал свою обиду о «Клеопатре», после чего он мне обещал, что на сей раз этого не повторится. В тот же день (днем) был приглашен пианист, который мне играл «Шехеразаду» раза три подряд, после чего я ее «увидел» и тогда рассказал подробно Сереже (Бакста не было). Вечером было собрание с Фокиным, во время которого я канву развил во всех подробностях и тогда же записал на клавире, записал то, что я один сочинил, а не то, что ты со слов этих лжецов и мерзавцев считаешь чьим-то общим произведением» (приводится по черновику.— Не издано; отдел рукописей ГРМ). Размолвка Бенуа с Дягилевым и Бакстом была настолько серьезной, что Бенуа отказался исполнять обязанность директора по художественной части русских балетов и его временно заменил Серов.

[25] О значительности такого поступка со стороны Серова говорил A. Haskell, выпустивший в сотрудничестве с В. Ф. Нувелем книгу о Дягилеве. Заявив, что «ссора приняла большие размеры», он писал: «Достаточно сказать, что миролюбивый Серов, который был старше всех и пользовался уважением товарищей, сам сделал портрет астролога» (A. Haskell. Diaghileff. His Artistic and Private Life. London, 1935, p. 231).

[26] В письме Серова к Бенуа имеются следующие строки: «Я все еще нахожусь под впечатлением твоего истерического припадка (или припадков). Опасаясь нового взрыва, я не решался спросить тебя, почему ты тогда же бросил и мне следующие слова:

---

* произведение знаменитого художника Бакста (*франц.*).

«и ты, Серов, меня тоже возмущаешь...» Будь добр — когда приедешь в Лугано, успокоишься и отдохнешь,— напиши мне, в чем дело» (Серов. Переписка, стр. 290).

В черновике письма, которое Бенуа намеревался отправить из Лугано Серову, но так и не сделал этого (частично оно также приводится в прим. 24), он в следующих словах изливал свое негодование. «Обидность твоего письма заключается в том, что ты мне не веришь. Ты мне не поверишь и теперь, и я настолько это знаю, я настолько знаю все твое бесконечно предвзятое отношение к «старикам», что прошу тебя со мной прекратить всякие отношения. Я допустить не могу, чтобы мне не верили. Не веришь, не будь со мной. Мне это будет очень громадной раной, но больше терпеть сношения с человеком, который меня считает лгуном, я не могу. И вот этим ты меня возмущаешь до предельного бешенства, до крика, ибо болеет вся душа, ибо я тебя люблю и твое отношение ко мне что-то значит, быть может, значит больше, чем отношение всех остальных. Видишь ли, я считаю тебя абсолютно честным и всей своей буржуазной натурой я люблю старую дурацкую честность — и вот, то, что единственный человек <здесь Бенуа сделал добавление: «это неверно, вспоминаю Лансере, Добужинского, Лебедеву»>, оставшийся среди друзей моих честным, меня презирает и считает меня бесчестным и лгуном, это такой ужас, это такой кошмар, что после этого только хочется молчать. Я и замолчу. Повторяю: этим письмом завершается наша дружба и вообще наше знакомство» (приводятся по черновому автографу; не издано; отдел рукописей ГРМ). Воспоминание о размолвке с Серовым было очень тягостным для Бенуа и в дальнейшем им не раз мучительно переживалось. «...стоит меня навести на эту злополучную тему, как я становлюсь словоохотливым. Меня нудит «объясниться». Заноза в сердце напоминает о себе, и хочется ее вытащить»,— признавался он в письме И. С. Зильберштейну 28 апреля — 5 мая 1959 г. (см. т. 1 настоящего изд., письмо 35, стр. 434).

[27] Имеется в виду портрет С. М. Боткиной (о нем см. т. 1 настоящего изд., стр. 259, и прим. 28, 30, стр. 288; т. 2 настоящего изд., стр. 378).

[28] Речь идет о портрете Веры Мамонтовой (о нем см. т. 1 настоящего изд., стр. 145, и прим. 5, стр. 156).

[29] Это картина «Октябрь», исполненная Серовым в 1895 г. (о ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 402, а также отзыв И. Э. Грабаря, т. 1 настоящего изд., стр. 525).

[30] Здесь Бенуа не совсем точен: произведения Серова были на восьми передвижных выставках — в 1890, 1893, 1894—1899 гг. Их деятельным участником он был лишь с 1894 г., когда стал членом ТПХВ.

[31] Николай Семенович Лесков (1831—1895) — писатель.

Портрет Лескова, который Серов исполнил в начале 1894 г., обязан своим появлением ряду обстоятельств, до сих пор остающихся невыясненными. Дело в том, что на протяжении жизни Лесков упорно противился желаниям художников, и в их числе таких мастеров, как Крамской и Репин, написать его портрет. Вот почему так мало имеется живописных изображений писателя.

Приблизительно за год до своей смерти Лесков внял просьбе П. М. Третьякова и согласился позировать Серову. В письме к М. О. Меньшикову от 10 марта 1894 г. он сообщал: «...Я возвышаюсь до чрезвычайности! Был у меня Третьяков и просил меня, чтобы я дал списать с себя портрет, для чего из Москвы прибыл и художник Валентин Серов<...> Сделаны два сеанса, и портрет, кажется, будет превосходный. Не найдете ли любопытным заглянуть? Проработает он еще с неделю и затем увезет портрет с собою в Москву» (частично опубликовано в книге: Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памяти. М., 1954, стр. 664; здесь печатается по автографу ЦГАЛИ). Приведя эти слова писателя, сын его А. Н. Лесков замечает: «...всегда жалеешь, что портретов Лескова, написанных равной по мастерству кистью, но лучших лет писателя не существует. Утешает, что и на этом, проникновенно запечатлевшем больного и обреченного уже Лескова, портрете художник непревзойденно верно передал его полный жизни и мысли пронзающий взгляд» (там же). По словам самого писателя, его друзьям нравилась работа Серова (письмо к В. М. Лаврову от 11 сентября 1894 г.— Не издано; отдел рукописей ЛБ).

На В. В. Стасова портрет Лескова, даже по фотографии, произвел большое впечатление. «На днях я был у Н. С. Лескова,— сообщал он Серову 27 сентября 1894 г.— и он мне показал фотографию с его портрета, написанного Вами. Я был поражен — до того тут натуры и правды много — глаза просто смотрят, как живые». Далее Стасов высказал буквально пророческое суждение: «И я еще новый раз подумал, что Вам предстоит быть крупным русским портретистом, кто знает — может быть даже, однажды, первым из всех их» (Н. И. Соколова. К вопросу о традициях и новаторстве.— Сб. «Вопросы изобразительного искусства». Вып. 3. М., 1956, стр. 161).

26 июня 1894 г. в неотосланном письме к В. М. Лаврову Лесков сообщал: «Тр<етьяков> пишет, что Серов уехал в Харьков, а мой портрет у него <Серова>, так как он сам хочет делать для него раму по своему вкусу» (Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памяти. М., 1954, стр. 664). Однако рама, которую выбрал Серов для портрета, не удовлетворяла писателя. В неизданных воспоминаниях Е. И. Борхсениус, жена врача, лечившего Лескова, рассказывает следующее по этому поводу: «Портрет был очень удачен по сходству и по живости, художнику удалось мастерски схватить характер лица. С выставки <XXIII передвижной> я прямо пришла к Николаю Семеновичу, чтобы рассказать ему о своем впечатлении. Первое, что он меня спросил, было: «а рама какого цвета, черная?» — «Да, черная»,— ответила я, недоумевая, почему это его так заинтересовало, и тут же заметила, что при моем ответе он изменился в лице, замолчал и отвернулся к окну. Я знала, что он верил в народные приметы и подумала: «наверно это худой знак» (не издано; ИРЛИ). В своей книге Андрей Лесков также говорит о недовольстве отца рамой: «И немудрено: буро-темная, почти черная, вся какая-то тягостная,— что в ней могло нравиться, от гостомельских лет суеверному и мнительному Лескову? Тем более, уже неизлечимо больному... Вероятно, художественным требованиям и законам соотношения тонов и красок она и отвечала; незнакомых с ними — подавляла. Измученное долголетними страданиями лицо смотрело из нее как из каймы некролога. Радовавший год назад своею задачливостью портрет негаданно и тяжело смутил»

(Андрей Лесков. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памяти. М., 1954, стр. 664, 665).

Портрет Лескова впервые экспонировался на XXIII передвижной выставке, открывшейся 17 февраля 1895 г., а 21 февраля писатель умер. Нелегкий путь признания прошло это произведение.

В самом первом выявленном нами отзыве утверждалось, что среди работ Серова на XXIII передвижной выставке портрет Лескова «гораздо менее экспрессивен и менее закончен. Все лицо окрашено в какой-то теплый желтоватый цвет, свойственный многим работам Серова. Его голова издали по тону напоминает большой ком старого, пожелтевшего масла» (Н. <Н. Ф. Селиванов?>. Передвижная выставка.— «Новости и биржевая газета», 1895, 27 марта, № 85).

Прошло менее десяти лет после этого, и художественные критики стали признавать, что портрет Лескова «в выражении живых, умных глаз <...> очень хорошо передает душевный облик этого талантливого литератора и остроумного человека» (П. Н. Ге. Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин. М., 1904, стр. 59).

Минуло еще несколько лет, и в этом произведении Серова современники обнаружили исключительные достоинства. Один из них предварил свое восторженное высказывание таким необоснованным заявлением: «Мало кому из художников так быстро давалась такая блестящая карьера. Вдруг как-то сразу ярко засияла звезда Серова. Началась его слава с прекрасным портретом Лескова». И далее: «Уже в этой вещи сказался большой портретист. Нутряной портретист-психолог. Вы смотрите и, как живой, весь Лесков перед вами. Вы видите одряхлевшего, но все еще мощного богатыря. Сколько страстной, пронизывающей жгучести в его глазах! Сколько мятежного, неугомонившегося темперамента! Да, это — Лесков. Это его дух, ищущий, дерзкий, самобытный, истерзанный, гонимый ничтожествами и вновь на закате жизни воспрянувший и признанный. И как идет к нему этот пестрый полухалат, полуподрясник, как он в тоне с головой поседевшего в невзгодах льва, еще крепкого и сильного, способного на упругий исполинский прыжок... Жгут глаза Лескова! Нельзя от них оторваться. И лишь потом, когда уляжется первое впечатление, обращаешь внимание на погрешности рисунка, на несоответствие между щекой и ухом» (Н. Брешко-Брешковский. Валентин Серов.— «Биржевые ведомости», 1911, 24 ноября, № 12650).

Еще позже в сонете «Лесков» В. В. Гиппиус писал:

Из черной рамы смотрит мне в глаза
Глазами жадными лицо Лескова,
Как затаенная гроза,
В изображенье умного Серова.

(Вл. Нелединский. <Влад. Гиппиус>. Томление духа. Вольные сонеты. Пг., 1916, стр. LXII).

Ныне портрет Лескова в ГТГ.

[32] Речь идет о картине, известной под названием «Летом», которая была написана в Домотканове в 1895 г.

Впервые показанная на XXIV передвижной выставке в 1896 г., где также был портрет М. Я. Симонович-Львовой, картина навела тогда Грабаря на следующее высказы-

вание: «Два женских портрета, выставленных г. Серовым, превосходны; трудно сказать, который лучше, молодой ли девушки или портрет, названный автором «Летом». Последний серьезнее, законченнее <...> не совсем все удовлетворяет, некоторая желтизна, какая непонятна под синим небом и, пожалуй, сухость приема» (Г р<а б а р ь>. XXIV передвижная выставка.—«Нива», 1896, № 15, 13 августа, стр. 350). Ныне находится в ГТГ.

[33] Картину «Баба в телеге» Серов исполнил в Домотканове в 1896 г. (подписана художником 1899 г.).

Эта работа Серова, впервые экспонировавшаяся в Петербурге на выставке журнала «Мир искусства» в 1900 г. и в Москве на выставке «36 художников» в 1902 г., была замечена художественными критиками, однако не оценившими ее в достаточной степени. Один из них бегло причислил «Бабу в телеге» к «удачнейшим» произведениям Серова, а другой отметил, что она исполнена «с простотой и выразительностью» (***). Художественная выставка в музее Штиглица.— «Новое время», 1900, 29 января, № 8593; В. С и<з о>в. Выставка картин 36-ти художников.— «Русские ведомости», 1902, 16 января, № 16).

Впоследствии, в основном благодаря неустанным усилиям И. Э. Грабаря, картина заняла подобающее ей место не только в творческом наследии художника, но и вообще в русской живописи. По словам Грабаря, сам Серов очень ценил эту вещь.

«Мне было не совсем понятно,— признавался далее Грабарь,— что именно он особенно ценил в ней, поэтому я пытался выяснить отношение к ней Серова. Это мне удалось путем нескольких бесед, которым я намеренно придавал характер случайных.

Вдоль речки, по малонаезженной дороге, едет в телеге баба. Это далеко не простой этюд берега, воды, леса за ней и телеги с лошадью, потому что лошадь движется, колеса вертятся. Почти непонятно, как художник добился, что они вертятся, но факт тот, что колеса находятся в движении, притом без помощи трюка смазанных контуров, облегчающих впечатление движения. На передке телеги сидит, понуро наклонившись туловищем вперед, баба. Все средства выражения здесь предельно лаконичны, все простее простого, никаких замысловатых приемов, рассчитанных на повышение силы воздействия, а картина — впечатляюща. Передана не одна внешность видимого, а нечто большее: зритель по воле автора с чувством умиления следит за движущейся телегой, за унылой спиной бабы, думающей свою бабью тяжелую думу.

Вот это и есть то «нечто», что отличает этюд от картины, копирование природы от раскрытия ее души. Но это относится лишь к содержанию серовской картины, стилевое отличие от предшественников и современников Серова еще более велико. Более чем когда-либо он думает сейчас о простоте выражения. Если он находит необходимой такую простоту в портрете, то сколь же она должна быть обязательной для картины из простого деревенского быта. И Серов упорно ищет ее, отбрасывая все лишнее, сохраняя только основное, определяющее и раскрывающее тему» (Г р а б а р ь. Серов. «Искусство», стр. 192—196).

Такая оценка картины «Баба в телеге» прочно утвердилась в наши дни.

Ныне это произведение находится в ГРМ.

[34] Точное название этой картины «Император Петр II с цесаревной Елисаветой Петровной выезжают верхом из с. Измайлова, осенью, на псовую охоту». Поскольку в названии, получившем распространение, имя Петра II обычно произвольно опускается, приводим то место из очерка Н. И. Кутепова, которое должна иллюстрировать картина Серова: «Первое время по переезде в Москву, с 9 февраля до начала марта 1728 г., Петр жил в городе, в Кремлевском дворце, постоянно выезжая на охоту в окрестности; москвичи видели государя только тогда, когда он садился в сани, или же мчался по улицам столицы в одно из подмосковных сел. Исчезал и появлялся он всегда неожиданно, покидая или возвращаясь в Москву то ранним утром, то поздней ночью. 11 марта Петр со своей сестрою, Натальей Алексеевною, переехал в село Лефортово и отсюда совершил ряд охотничьих поездок в другие подмосковные села. Кроме князей Долгоруковых, юному государю обыкновенно при этом сопутствовала цесаревна Елисавета Петровна, к которой он питал страстную любовь» (Н. И. Кутепов. Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век. Т. 3. СПб., 1902, стр. 30).

Эту картину Серова художественные критики расценивали по-разному. Большинство ее приветствовали, некоторые бранили. Весьма отрицательно высказался о ней В. В. Стасов (см. т. 2 настоящего изд., стр. 378).

Рецензент А. И. Косоротов, наоборот, отмечал, что в картине «несмотря на условность тонов и слишком «импрессионистскую» борзую, очень много жизни и правды» (Сторонний <А. И. Косоротов>. Третья выставка «Мира искусства».— «Новое время», 1901, 19 января, № 8943). А. А. Ростиславов считал, что эта темпера — «живая, удивительно выполненная картина» (А. Ростиславов. Свобода живописи.— «Театр и искусство», 1901, № 8, 18 февраля, стр. 164). С. С. Голоушев также восторженно отзывался об этой «дивной акварели», заявляя, что от нее «веет каким-то Менцелем и не немецким, а русским, чутко схватившим и русский пейзаж, и удаль в этих разгоряченных скачками лицах, и дух эпохи». К этим словам автор сделал следующее примечание: «Эта сцена, исполненная по заказу генерала Кутепова для великолепного издания «Царской охоты», еще раз заставляет пожалеть, что художник так редко выходит из рамок портрета, не дает полного простора своему творческому таланту и не создает картин, хотя бы даже в форме таких небольших акварелей. Право, хоть бы какой-нибудь грандиозный заказ расшевелил этого художника. Ведь, и заказчик не остался бы в накладе, да есть на Руси и заказчики, для которых деньги не могут играть особой роли» (С. Сергеевич <Сергей Глаголь>. Выставка картин журнала «Мир искусства».— «Курьер», 1902, 18 ноября, № 319). Через девять лет С. С. Голоушев вновь высказался об этом произведении Серова, как о картине, которая «внушительней всех точных повторений той действительности, которая когда-то существовала». И далее: «Ведь это целая историческая картина, она рисует нам не только двух персонажей, а целую эпоху того странного противоречия, в котором стояли эти иноземные красные камзолы и странно подстриженные лошади с этой деревушкой и фигурой нищего, шарахающегося в сторону. Вы как живые видите те два мира, которые царили тогда рядом в нашей истории» (С. С. Глаголь. Художественная личность Серова.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1911, № 10, ноябрь-декабрь, стр. 474). Ныне работа находится в ГРМ.

[35] Георгий Михайлович, великий князь (1863—1919),— генерал-лейтенант, генерал-адъютант, управляющий Русским музеем с 1897 г.

По словам его брата, великий князь «находил удовлетворение от жизни в атмосфере манежа, лошадей и кавалерийских офицеров» (Александр Михайлович. Из «Книги воспоминаний». Царская семья.— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1933, № 3, 14 января, стр. 5). В своих воспоминаниях Я. Д. Минченков сообщает, что великий князь — он к тому же был почетным членом Академии художеств — «для определения достоинства художественного произведения, приобретаемого в музей, обращался к своей жене, считая ее более авторитетной в вопросах искусства» (Минченков, стр. 70).

В 1901 г. Серов исполнил его портрет (масло).

[36] Имеется в виду пастель «Стригуны на водопое», находившаяся в собрании И. И. Трояновского (ныне в ГТГ). Это произведение нравилось также И. Э. Грабарю, который находил его «очаровательным» (см. т. 1 настоящего изд., письмо 8, стр. 418). Выделяли эту работу Серова и другие художники (Н. Т<ароватый>. Выставка «Союза русских художников» в Москве.— «Искусство», 1905, № 2, стр. 55).

[37] Вероятно, именно об этом произведении Серова упоминал Д. И. Толстой в своих «Автобиографических записках», когда, сетуя на противодействие в работе со стороны хранителей Русского музея — передвижников П. А. Брюллова и К. В. Лемоха, писал: «Привезенная мною из Москвы головка натурщицы Серова была забракована их голосами в нашем музейном Совете, благодаря их настоянию, и в том же заседании была принята в дар женская головка Риццони самого рыночного характера» (не издано; ЦГАЛИ). До революции «Голова женщины» находилась в собрании Д. И. Толстого.

В 1933 г. Бенуа снова довелось увидеть в Париже это произведение Серова, и тогда он написал на его обороте: «Считаю этот этюд женской головы за одну из самых мастерских и пленительных работ В. А. Серова. Александр Бенуа» (И. Зильберштейн. Богатства русской живописи.— «Литературная газета», 1966, 2 июля, № 77). См. т. 1 настоящего изд., письмо 10, стр. 410, и прим. 48, стр. 468.

[38] Это произведение более известно под названием «Портрет М. К. Олив» (о нем см. т. 1 настоящего изд., стр. 525, и прим. 13, стр. 547).

[39] Грабарь этого не находил и считал, что «Дети» (таково название портрета) — «одно из лучших произведений Серова» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 335).

[40] Эта пастель «Зимой», довольно часто воспроизводимая, была исполнена Серовым в 1898 г. в Финляндии.

[41] В конце октября 1907 г. Репин окончательно ушел из числа профессоров-руководителей Академии художеств. На его место были выдвинуты различные кандидатуры и среди них — Серов. Ученики мастерской Репина, узнав об этом решении совета Академии, 10 ноября 1907 г. прислали художнику письмо, в котором были следующие строки: «Ученики мастерской профессора-руководителя И. Е. Репина на общем собрании, громадным большинством голосов, постановили: послать депутацию к Вам, глубокоуважаемый Валентин Александрович, с искреннейшей просьбой принять руководительство

мастерской, несущей все свои симпатии к Вашему высокому таланту и большому педагогическому опыту. И то, и другое дает нам право надеяться, что для мастерской Ваше руководительство будет лучшим залогом успеха в совместной работе на пользу родного искусства. Наши любовь и симпатии к Вам — будут лучшим вознаграждением за Вашу деятельность» (Серов. Переписка, стр. 373). Как сообщала газета «Слово», такая депутация «во главе с молодым художником Савиновым» действительно была в Москве у Серова и просила его «не отказываться от предложения занять место Репина» (Из Москвы.— «Слово», 1907, 14 ноября, № 304). О результатах этого посещения газета «Новое время» так информировала своих читателей: «По слухам, на место И. Репина в Высшее художественное училище учениками мастерской было выбрано несколько кандидатов, среди которых первое место занимает Серов. Двое депутатов поехало в Москву, и сегодня, как говорят, получена телеграмма от В. Серова, выражающая согласие его заместить И. Репина, но на условиях, что он только изредка будет приезжать в Петербург и не оставит московского Училища живописи и ваяния. Согласию Серова нужно порадоваться, так как никто другой не смог бы принести молодым художникам столько пользы, сколько он, художник строгий, серьезный, знающий и бесспорно очень талантливый» («Новое время», 1907, 15 ноября, № 11379). «Итак,— писала другая петербургская газета,— Репина заменит Серов. Первоклассный техник и хороший учитель. Одно жаль, что штаб-квартирой Серова остается Москва, и в Петербург он будет только наезжать. Если новый профессор будет посещать Академию даже два раза в месяц, то все же этого недостаточно» («Биржевые ведомости», 1907, 16 ноября, № 10206). Внимание печати и художественных кругов к вопросу, будет ли Серов преподавателем Академии, вполне понятно, так как раньше в 1903 и 1906 гг. он отказывался от подобных предложений (письмо Серова к В. В. Матэ от 8 апреля 1906 г.— Не издано; отдел рукописей ГРМ).

Художники, искренне озабоченные постановкой художественного образования в Академии, приветствовали решение Серова. Так, Л. О. Пастернак в беседе с сотрудниками газеты «Раннее утро» заявил: «Ученики репинской мастерской наметили на общем собрании в присутствии ректора Беклемишева четырех кандидатов — заместителей ушедшего профессора. Были намечены: Серов (31 голос), Суриков (29 г.), Малявин (25) и я (21). Суриков и Малявин категорически отказались. Я бы тоже лично не согласился, так как совершенно не солидарен с тем бюрократическим режимом, который царит в Академии. Когда депутация от учеников приехала просить В. А. Серова, то последний согласился занять место Репина только при условии, что Совет Академии пойдет навстречу его требованиям <...> Приобретение Академией В. А. Серова смягчит горечь тяжелой утраты такого профессора, как Репин. Если бы Серов не согласился, если <бы> Академия не пошла навстречу его требованиям, это было бы крайне печально как для самой Академии, так и для учеников» (Б. и С. Наши беседы.— «Раннее утро», 1907, 1 декабря, № 12). Другой художник, В. В. Переплетчиков, на вопрос, как он смотрит на уход Репина, ответил: «Чтобы быть профессором, надо быть не только талантливым художником, но и большим ремесленником, знающим все тонкости техники. Таковым и был Репин. Но мне кажется, что и его ученик, В. А. Серов, сумеет с достоинством занять место своего учителя» (там же).

Упоминавшиеся Л. О. Пастернаком требования Серова заключались, как их изложил в рапорте собранию Академии ректор Высшего художественного училища В. А. Беклемишев, в следующем: «1) В. А. Серов поступает руководителем мастерской по вольному найму. 2) Ведет только свою мастерскую. 3) Участвует только на экзаменах, где обсуждаются работы его мастерской, т. е. отчетные по мастерским и выпускные — на соискание звания и присуждения звания. 4) Пользуется неограниченным правом принимать или не принимать учащихся в мастерскую. 5) Пользуется правом по истечении двухгодичного периода с момента поступления в мастерскую представлять к удалению тех, кого удалить найдет полезным и необходимым» (не издано; ЦГИАЛ СССР). В начале декабря 1907 г. совет Академии признал «условия приемлемыми, полагая, что этими условиями Академия не связана» (не издано; там же). Чем ближе подходило 17 декабря 1907 г., день, когда собрание Академии должно было окончательно решить вопрос — принять или не принять условия, на которых Серов соглашался стать профессором-руководителем Высшего художественного училища,— в печати стали высказываться сомнения в том, что Академия примет условия Серова, а если примет, то оставит себе все же лазейку для вмешательства. Так, накануне дня заседания собрания Академии газета «Новое время», считая, что условия Серова «для нашей Академии совсем новые», заявляла, что их выдвинул «художник настоящий, человек, смотрящий на дело серьезно и готовый взять на себя ответственность за хорошее, но и трудное дело». Далее в этой газете сказано: «Если хочешь учиться у меня,— говорят эти условия будущего профессора его ученикам,— так учись, а не хочешь — убирайся к тем, что будут слушать тебя, а мне таких не надо». Только согласится ли собрание Академии на такие условия? Ведь это совсем не то, к чему все гг. члены привыкли. Ведь этак, пожалуй, они не будут играть никакой роли. Впрочем в заключении постановления Совета Академии есть не лишенная остроумия вставка: Совет большинством 5 против 3 признает условия приемлемыми, полагая, что этими условиями Академия не связана. Что это значит? Не то ли, что в любой день и час Академия может отказать В. Серову? Если так, то едва ли хорошему художнику, верящему в то, что он может сделать дело, стоит связываться и начинать работу. Для того, чтобы получились результаты, нужно время, а если ему откажут через год или раньше, тогда что?» (Н. Кравченко. В Академии художеств.— «Новое время», 1907, 16 декабря, № 11410). Несмотря на то, что поголовно все — ученики, художники, журналисты — высказывались за то, чтобы Академия приняла условия Серова, собрание Академии большинством голосов сочло их «неприемлемыми». «Кандидатура Серова на место Репина провалилась»,— оповещала газета «Голос Москвы» (1907, 19 декабря, № 293). Серов не был опечален этим. 25 декабря 1907 г. он писал В. В. Матэ: «Чуть-чуть было не попал в Академию, но, к моему счастью, дело это расстроилось. Трудновато было бы мне, т. е. немножко беспокойно, если бы Академия утвердила мои условия — ну, а не может — тем лучше. Не могу же я быть двойным профессором <...> Беклемишеву я уже отписал о моей невозможности быть полным руководителем в Академии и принять профессуру без всяких разговоров, как он пишет <...> Либо Академия — либо Московская школа, одно из двух — если брать руководительство полностью. Но в сущности (не по уставу) Академия могла бы принять мои условия, ну это уж ее де-

лю — я же доволен» (Серов. Переписка, стр. 296, 297). Позже, обсуждая историю с приглашением Серова в преподаватели Академии, в печати высказывалось такое мнение: ее подоплека заключалась в том, что в Академии «восторжествовало мнение тех членов, которые не согласны с направлением В. А. Серова» («Речь», 1908, 2 октября, № 235).

[42] Это высказывание Бенуа сделал, имея в виду картину Бакста «Античный ужас» («Terror antiquus»), нашумевшую на петербургской выставке «Салон» в 1909 г. (ныне в ГРМ).

[43] Помимо упоминаемых ниже произведений Серова, на выставке «Салон» экспонировались: портреты-рисунки Римского-Корсакова, Семенова-Тян-Шанского, Москвина, Станиславского, детей М. К. Морозовой и «Московский лихач».

[44] Картина «Выезд Екатерины II» была исполнена Серовым в 1906 г. Она менее известна, чем другие его произведения на исторические темы. В какой-то мере объяснение этому можно найти уже в откликах современников. Вот некоторые из них. «Выезд Екатерины II» Серова,— писал, например, один критик,— очень интересен по замыслу, но задуманность еще не выражена во что-то убедительное. Пока один только остроумный намек» (Г. Лукомский. О выставке «Салон» в Петербурге.— «Московский еженедельник», 1909, № 13, 26 марта, стр. 45). Другой рецензент считал эту картину «гораздо слабее» «Петра I»: «...в ней есть движение, чувствуется морозный день, по деталям она в высшей степени любопытна, но от того, прямо могучего впечатления, что давал его прошлогодний этюд «Петр I», и следа нет» (Ив. Лазаревский. Письма об искусстве. V.— «Киевская мысль», 1909, 2 февраля, № 33). Но как бы в глазах современников это произведение Серова ни уступало другим его созданиям, оно представлялось им неизмеримо значительным по сравнению с работами его товарищей-художников. Так, автор художественного обзора в одном московском журнале, утверждая, что «Серов — мастер большой силы и таланта, которому удавалось не раз сочетать рассказ с красотой или графической задачей», писал далее: «У Серова есть манера не заканчивать своих исторических композиций. Давать эскизы, а не картины. И нельзя не сознаться, что в незаконченном «Петре I» прошлого года и в феерическом «Выезде Екатерины II» больше художественной правды, чем в точных выкладках Бенуа или в проникновениях в прошлое через археологию Рериха» (В. Станюкович. Петербургские выставки. Сезон 1908—1909 года.— «Весы», 1909, № 3, стр. 111). В иной форме эта же самая мысль была выражена в газете «Россия»: «...небольшая пастель: «Выезд императрицы Екатерины II» привлекает невольно внимание. Закутанная в меха северная царица выезжает в больших санях, экскортируемая скачущими всадниками. Снег, повисший на ветвях деревьев, блеск огней в окнах дворца и нарядная свита нарисованы с мастерством, которым так поражает этот талантливый руководитель московского художественного Училища. Как проникновенная передача эпохи XVIII века «Екатерина» и «Петр Великий»,— выставленный В. Серовым в прошлом году,— ценные вклады в русскую историческую живопись» (В. Янчевецкий. Картинные выставки. Салон.— «Россия», 1909, 11 января, № 962).

Ныне работа находится в ГРМ.

[45] Об эскизах Серова к декорациям «Юдифи» см. т. 2 настоящего изд., стр. 504, 505, и прим. 20, стр. 515.

[46] Николай Степанович Позняков (1879—1941) — богатый москвич, тесно связанный с миром литературы и искусства, в годы Советской власти — профессор консерватории по классу фортепиано и балетмейстер Большого театра. Андрей Белый, встретивший его в дореволюционные годы, так отзывался о нем: «...седой херувим с перехваченной талией, позы планируя, как балерина: богач Позняков, тот, которого художники все рисовали: вид — пакостный: Дориан Грей» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 244).

Писатель С. А. Баруздин, хорошо знавший Познякова в 30-е гг., говорит о нем положительно и называет своим большим другом (Сергей Баруздин. Повторение пройденного. М., 1964, стр. 17).

В 1908 г. по просьбе Познякова Серов исполнил его портрет. Искусствоведы и журналисты, увидевшие это произведение Серова вначале в «Салоне», а потом на VII выставке «Союза русских художников» в 1909 г., расценивали его по-разному. Так, один рецензент считал, что портрет Познякова «значительно слабее», чем «Выезд Екатерины II», который он полагал «очень интересным» (А. Ш. Салон.— «Вечер», 1909, 9 января, № 213). П. П. Муратов, сравнивая это произведение с портретом А. П. Ливен, писал: «По замыслу сложнее и интереснее портрет Познякова, и новая колористическая задача на тему красное с синим,— не самое удачное, впрочем, найдено здесь отношение красного с синим» (П. Муратов. Союз русских художников.— «Утро России», 1909, 30 декабря, № 69—36). Сотрудник газеты «Московский листок», касаясь произведений Серова на выставке «Союза», замечал, что «в особенности хороши» портреты Е. П. Олив и Н. С. Познякова. В них, по его словам, соединялись «сходство, интерес рисунка с общей красотой и изяществом красочной стороны. Эти картины интересны не только как портреты, но именно как живопись» (Н. Кочетов. VII-я выставка Союза русских художников.— «Московский листок», 1910, 13 января, № 9). Рецензент «Московского еженедельника», заявляя, что портрет Познякова «прекрасен», все же считал, что он грешит «известной изломанной изысканностью» (1910, 16 января, № 3). И. И. Лазаревский шел дальше в своих упреках: «...как скучно и вяло написан портрет Н. Познякова; кажется, что художник исполнил заказ и только, не вложил в работу художественного подъема и настроения» (Ив. Лазаревский. Письма об искусстве. V.— «Киевская мысль», 1909, 2 февраля, № 33).

Позже, в 1911 г. портрет Познякова был на выставке, устроенной А. И. Филипповым в Киеве и Одессе, и произвел там большое впечатление: «Портрет написан с большой искренностью и силой», — замечала газета «Киевская мысль» (Вл. М — в. Выставка картин в городском музее.— Там же, 1911, 11 марта, № 70). А вот что говорилось в «Одесских новостях»: «Если поискать на выставке «гвоздя», не кричащего и громко заявляющего о себе, каким при всех своих достоинствах является «Сон» Петрова-Водкина, а «гвоздя» в более тонком смысле, как самого ценного в художественном отношении произведения, то таким безусловно является работа Серова — портрет Н. С.

Познякова. Молодой композитор изображен лежащим на обтянутом парусиновым чехлом диване в позе, которая может считаться образцом простоты и изящества. Из колоритной зеленовато-синей с переливами рубашки как будто вырастают нежные контуры шеи и красивой головы с бледно-смуглым лицом и лучистыми выразительными глазами. Вся фигура полна покоя и созерцательной вдумчивой мысли. Очаровательные плавно изгибающиеся, стройные руки с красивыми трепетными и тонкими пальцами. Они полны жизни и своеобразной выразительности, как будто выдают тайную думу спокойно лежащего юноши. Весь портрет производит большое впечатление, какое-то тихое, умиротворяющее, и чуть-чуть грустное. А какая удивительная живопись, какие простые и в то же время трогательно прелестные краски! Кажется, нет ни одного местечка на картине, которое не было полно обаятельной красоты и тонкого вкуса этого бесспорно самого интересного после Репина из современных портретистов» (Мцыри. На выставке А. Филиппова. — «Одесские новости», 1910, 22 декабря, № 8300).

Во время посмертной выставки произведений Серова в 1914 г. в печати промелькнуло сообщение, что за этот портрет художник получил восемьсот рублей и что один из музеев предлагал тогда за портрет «до десяти тысяч рублей» (Pensil. Вернисаж.— «Столица и усадьба», 1914, № 3, стр. 21).

Ныне портрет находится в ГТГ.

[47] Георгий Крескентьевич Лукомский (1884—1940) — художник и искусствовед.

[48] Здесь Бенуа подвергает критике следующие слова Г. К. Лукомского из его предисловия к каталогу устроенной редакцией журнала «Аполлон» в Петербурге в 1910 г. «Выставки современных русских женских портретов» (стр. 4): «В. Серов, наиболее завершенный и виртуозный мастер, дает обобщенный тип женщин нашего времени. Нервной, тонко-психологической линией он отмечает в ней все ее склонности: все изысканное, утонченное и обыденное».

С. К. Маковский, организатор выставки, не соглашался с критикой Бенуа и утверждал, что «задача выставки остается чисто художественной, что в данном случае подразумевается женщина в ее эстетическом, а не реальном бытии,— женщина в творчестве нескольких художников, подобранных не по признаку «психологического содержания» их портретов, а по качеству живописных приемов». Вместе с тем он замечал далее: «единый тип женщины», в живописи известной эпохи,— если он действительно может быть уловлен, как нечто общее, синтетическое — совсем не воплощает правду, всю правду, о женщинах этой эпохи» (Сергей Маковский. Женские портреты современных русских художников. — «Аполлон», 1910, № 5, февраль, стр. 7, 8). На эту выставку Серов дал портрет Е. И. Рерих и «Голову женщины» (собственность Д. И. Толстого). Лишь в одном отзыве на выставку давалась им оценка: «...рисунок-портрет Е. И. Рерих, очень похожий и живо сделанный. Но ведь это работа Серова! К сожалению, его произведений очень мало — всего два. Названная да еще «Голова женщины» — этюд слабый и скучный» (Н. Кравченко. Выставка современных русских портретов.— «Новое время», 1910, 20 января, № 12162). Последнее произведение высоко ставил Бенуа (см. т. 1 настоящего изд., стр. 405, и прим. 37, стр. 463).

Сама по себе выставка вызвала многочисленные, подчас крикливо-сенсационные

отклики. Приводим некоторые из них, не упомянутые С. К. Маковским в его «Страницах художественной критики» (Кн. 3. СПб., 1913, стр. 54, 55). Так, художественный критик Н. Н. Врангель писал: «...в современном творчестве больше верится образам женщин-фей, чем женщин-самок. Они стоят рядом и в русской живописи. То грубая, воющая от голода, немытая и растрепанная, сильная своей звериной природой баба Малявина — аллегория деревенского трагизма. То худая, изможденная, нервная, хрупкая и бледная женщина Серова — тип среднего класса. То стройная, тонкая, элегантная англоманка Трубецкого. Вот — три копии с современности, в сущности, совсем не отражающие психологии нового человека. Квинтэссенция женщины-мечты не выражена ни одним из трех. И через несколько столетий никто не представит себе женщину XX века в образе бабы Малявина, натурщицы Серова или живой куклы, созданной Трубецким» (Н. Н. Врангель. Любовная мечта современных русских художников.— «Аполлон», 1909, № 3, декабрь, стр. 39).

М. Симонович (по-видимому, двоюродная сестра Серова), явно в противовес Врангелю, утверждала: «При взгляде на все эти столь различные произведения поневоле возникает вопрос: да и впрямь есть ли у нас современный женский портрет, как определенная художественная категория, как твердое стилистическое понятие, в котором бы воплотилась современная женщина в грезе художника, воплотилась в индивидуальных и одновременно типичных для стиля эпохи формах? Есть, правда, общие черты изысканности, роднящие аналитические полотна В. Серова и элегически воздушный портрет К. Сомова, тонкий рисунок Н. Ульянова и мрачно тяжелый колорит Серебряковой, но они обусловлены скорей общностью технических приемов, специфическим для нашей эпохи ощущением линий и красок. Есть, разумеется, общие черты и между жутко фантастическим образом М. Врубеля, иронически-развратной фигуринкой А. Бенуа и манерной в своем фиктивном бытии маркизой К. Сомова. Но можно ли здесь говорить о портрете? Точно так же, как в туманных силуэтах, возникающих в заброшенных парках, бродящих над застывшими водоемами женщинах Мусатова нет женщины конкретной, близкой, ощутимой,— нет ее у этих великих мастеров русской живописи: есть греза о женщине далекой, призрачной, неуловимой, дразнящей неведомым сладострастием своего призрачного бытия и бесследно канувшей в прошлом. Не к современной действительности шла до сих пор мечта художника, и все современное русское искусство столь сильно запечатлено еще этой романтической грезой о прошлом, томлением к сказке далекой примитивности, что не могут еще наши художники вплотную подойти к современной действительности, раскрыть всю ее сущую красоту. Только В. Серов, всегда одинокий, упорный в своем индивидуализме, свободный от какой бы то ни было рутины, в то время как одни ушли в реставрацию прошлого, другие болели эпидемией импрессионизма и декоративности, претворил все эти влияния в своей изумительной технике, неуклонно идя своим путем к выявлению вечного, не преходящего под случайным покровом современности. Бесподобный рисовальщик, он строго конструирует свои головы и, быть может, даже слишком холодный в своем стремлении к синтезу, в беспощадном суждении о типе, стремлении довести до минимума случайное, несколько даже обесплочивает свои грациозные создания» (М. Симонович. Петербургские художественные выставки.— «Московский еженедельник», 1910, № 12, стр. 42, 43). Как бы от-

ветом Врангелю явилась также и статья некоего Евгения К<урлова>. В ней говорилось: «Искусство жизненно — современностью. А разве Серов в своих портретах не певец современности? И в частности, не певец самого прекрасного и тонкого в современном — его женщины? От балерины Павловой до чудесного рисунка — портрета г-жи Грюнберг на последней выставке «Мира искусства» <...> И как теперь головки Левицкого и Боровиковского невольно говорят об их авторах, невольно заставляют любить затерявшихся во тьме прошлого художников, любить благодарной, признательной любовью,— так заставят полюбить и Серова его портреты» («Вечерняя газета», 1911, 23 ноября, № 91).

Сам устроитель выставки С. К. Маковский буквально пропел лирический дифирамб демонстрировавшимся на ней произведениям Серова: «Здесь не место входить в подробное рассмотрение его <Серова> изумительных женских портретов: это задача отдельной монографии. Мне хочется только напомнить о нескольких chef d'oeuvre'ах Серова. Как-то всего рельефнее остаются в памяти три его масляных портрета: портрет кн. Юсуповой, в широкой, несколько импрессионистической манере, с обдуманно небрежно написанными складками платья и лицом тонко обласканным кистью; затем — коленный портрет г-жи Гиршман — совершенно противоположный первому по красочной задаче — весь в гамме серых «стальных» тонов, тщательно вырисованный, без всяких колористических эффектов, несколько жестко-строгий даже, но в общем необычайно «скульптурный» и впечатляющий; наконец — портрет г-жи Акимовой (на прошлогоднем «Союзе»), написанный ярко, с победоносным противоположением знойно-синего цвета вишнево-красному, оттеняющему тон лица — желтовато-слоновой кости*.

Во всех трех работах выявлены лучшие качества Серова: уверенный рисунок, пытливая зоркость, виртуозная кисть. Серов, конечно, и колорист, умеющий, как никто, создавать серые, блеклые гармонии и неожиданно смелые красочные контрасты. Но задачи колоризма менее близки ему (как портретисту), чем задачи рисунка — изысканного, синтезирующего рисунка, придающего очарование вдохновенной жизненности чертам человеческого лица. Вот почему так безукоризненно хороши портреты-рисунки Серова карандашом и акварелью: в них грация спокойного мастерства и глубина исключительного психологизма — в намеке, и доходящая до педантизма выясненность, кажущаяся небрежным нажимом карандаша или случайным ударом кисти. Как «документы» о современной женщине, портреты Серова заслуживают самого тщательного изучения. Обладая в высшей степени даром объективного наблюдателя, передавая индивидуальные черты модели трезво, иногда беспощадно правдиво, художник в то же время не довольствуется внешним сходством, живостью «человеческой маски» (как, например, Репин): он добивается синтетической экспресии и действительно, рисуя светскую женщину наших дней, «нервной, тонко психологической линией, отмечает в ней — как говорит Лукомский — все ее склонности: все изысканное, утонченное и обыденное». Серовские женщины, бывшие на выставке «Аполлона», должны быть причислены к его образцовым портретам» (Сергей Маковский. Страницы художественной критики. Кн. 3. СПб., 1913, стр. 66, 67).

* Теперь к этим избранным портретам хочется присоединить изумительный портрет княгини Орловой.— Прим. *С. К. Маковского.*

[49] Речь идет о портрете Елены Павловны Олив, урожденной Харитоненко, исполненном Серовым в 1909 г. Это произведение Серова вызвало единодушные положительные отклики печати. Один рецензент заявлял, например, что портрет «прекрасный, тонко написанный и ценный по своему внутреннему содержанию» (Д. Варапаев. Выставки.— «Известия Общества преподавателей графических искусств в Москве», 1909, № 10, стр. 374). Другой критик считал, в свою очередь, что портрет Е. П. Олив «очень колоритен по общему тону» (Н. Кравченко. Выставка «Союза русских художников».— «Новое время», 1910, 23 февраля, № 12196).

Н. Е. Эфрос (псевдоним Коль-Коль) так передавал свои впечатления: «В. А. Серов, как всегда,— несравненный мастер портрета. Его «Г-жа Олив» не только очень выразительна, но и богата стилем. Отлично сочетаются характер этого тонкого, хрупкого женского лица и характер письма, изысканно-нежного, такого же хрупкого. И эта гармония действует обворожительно. Не хочется отойти от портрета, от тихой улыбки губ и глаз» (Коль-Коль. Московская пестрядь. Герои недели.— «Одесские новости», 1910, 3 января, № 8007). «Изумительно хорошим» назвал портрет Е. П. Олив «Московский еженедельник» (1910, № 3, 16 января, стр. 58). «Тонко и артистически исполненным» произведением являлся портрет по словам рецензента другого журнала (Ив. Лазаревский. Выставка «Союза русских художников».— «Запросы жизни», 1910, № 12, 21 марта, стр. 743). С. С. Голоушев (Сергей Глаголь) считал, что этот портрет «с большим внутренним содержанием» (Сергей Глаголь. Мой дневник. По картинным выставкам.— «Столичная молва», 1909, 28 декабря, № 97). Подобные высказывания о портрете Е. П. Олив встречаются также в статьях: Омега <Ф. В. Трозинер>. На выставке «Союза». — «Петербургская газета», 1910, 23 февраля, № 53; А. Скрягин. Союз русских художников.— «Новости вечера», 1910, 23 февраля, № 7.

П. П. Муратов, сравнивая портреты К. А. Сомова и Серова, писал: «...портреты Серова кажутся более спокойными и внешними. Они не сообщают нервного подъема, но дают спокойное наслаждение. В них главное — красота живописи,— живопись их так красива, что ради нее можно даже как-то забыть о изображенных на них людях. Прекрасно вмещенный в овал портрет г-жи Олив написан чистым серебром. Серебряно-серая стена, серебристо-голубая ткань, серебро глаз и серебро стекла!» (П. Муратов. «Союз русских художников».— «Утро России», 1909, 30 декабря, № 69-36). Восторженный отзыв получила эта работа Серова у М. Симонович, утверждавшей, что портрет Е. П. Олив — «истинный шедевр», «радующий своей мягкой гаммой пастелевых тонов, властной и тревожной женственной прелестью». И далее: «Это произведение — одно из тех достижений, которыми знаменуются эпохи, остается жить в грядущем» (М. Симонович. Петербургские художественные выставки.— «Московский еженедельник», 1910, № 12, 20 марта). Английский журнал «The Studio» в своем кратком обзоре художественной жизни России за 1910 год так отмечал это произведение Серова: «Среди художников-портретистов выделяется В. Серов со своим жизненно схваченным портретом немолодой дамы — аристократки — сочетание серого и белого...

В этой последней работе, помимо выразительной головы, интерес представляет превосходная голубого цвета, шаль, накинутая на плечи» («The Studio», London, 1910, vol. 50, p. 76).

Самое верное и проникновенное высказывание об этом произведении принадлежит Грабарю, который находил его «одним из наиболее чарующих женских портретов» Серова. «Он отличается таким изяществом формы, рисунка, так покоряет изысканной цветовой гармонией и исполнен с таким вкусом,— говорил Грабарь,— что его следует поставить на одном уровне с портретом Г. Л. Гиршман, а может быть, и выше» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 220).

Ныне портрет находится в ГРМ.

[50] Княгиня Александра Петровна Ливен (ум. в 1918 г.), урожденная Васильчикова,— известный московский благотворитель, почетный член Сретенского попечительства о бедных в Москве, председатель Общества распространения полезных книг. Ее сестра Мария была замужем за актером МХАТ А. А. Стаховичем. Ко времени знакомства с Серовым А. П. Ливен уже похоронила (в 1904 г.) мужа, управляющего государственными Дворянским и Крестьянским банками.

Портрет А. П. Ливен Серов написал в 1909 г. С первого взгляда А. П. Ливен отталкивала своей барственностью, но потом, при ближайшем знакомстве, она «начинала нравиться» (так произошло, например, с К. С. Станиславским; см. его письмо к М. П. Лилиной от 22 января 1911 г.— К. С. Станиславский. Собрание сочинений. Т. 7. М., 1960, стр. 500). По словам К. К. Алексеевой-Фальк (дочери К. С. Станиславского), А. П. Ливен по своей натуре была конфузлива и напускала на себя надменность. Серов, по ее мнению, мастерски выразил это в ее портрете.

Портрет А. П. Ливен вместе с портретом Е. П. Олив экспонировался на выставке «Союза русских художников» в 1910 г. и был отмечен в печати. Один рецензент утверждал, что это «очень жизненный портрет» (М. Гейнцельман. Художественные новости. Выставка картин «Союза русских художников».— «Московские ведомости», 1910, 15 января, № 11). Другой критик говорил, что в портретах Ливен и Олив художнику «удивительно» удалось «изобразить женскую душу» (Ивель. Женщины на выставках.—«Женское дело», 1910, № 1, 10 января, стр. 121). Третий, говоря о «благородном, так изумительно выдержанном в гамме серого» портрете Ливен, выражал сожаление, что это произведение Серова не составляет достояния общественной галереи (Ив. Лазаревский. Выставка «Союза русских художников».— «Запросы жизни», 1910, № 12, 21 марта, стр. 743). Четвертый рецензент, обращая внимание на «интересного, как всегда, индивидуального, непохожего даже в трактовке портретов В. А. Серова», писал далее, что портрет Ливен «выразителен, характерен и мягок, при всей определенности рисунка, прекрасный во всех отношениях» (Омега <Ф. В. Трозинер>. На выставке «Союза».— «Петербургская газета», 1910, 23 февраля, № 53). «Превосходный документ уже отходящего барства в расистой сановитости и почти граничащий с резкостью прямоте»,— говорилось об этом портрете в рецензии «Московского еженедельника» (1910, № 12, 20 марта, стр. 44). В другой статье этого же журнала отмечалось, что портрет Ливен «поражает сходством, хотя нельзя не отметить некоторой нарочитости в трактовке характера; во всяком случае это произведение будет долго жить, несмотря на некоторое чувство скуки, им вызываемое и стоящее, вероятно, в связи с самой солидностью живописи». И далее было высказано такое суждение: «Вообще за последние годы деятельность В. А. Серова является рядом триумфов над

все большими трудностями, все более блестящими завершениями. Но есть ли в ряду всех этих превосходных вещей хоть одна, захватывающая зрителя вполне, всецело приковывающая его внимание? <Речь идет о произведениях Серова на «Выставке современных русских женских портретов»>. Ответим искренне — нет! И не служит ли причиной тому еле заметный холодок, прокрадывающийся в душу редкого работника и глубокого скептика, прозорливо подчеркивающего человеческие слабости. Пожелаем же от души, чтобы растаял осколок андерсеновского зеркала Снежной Королевы, запавший глубоко в сердце чуткого, но чересчур подчас трезвого мастера, и будем ждать истинного шедевра, проникнутого теплотой и любовью к изображаемому. Отходя от Серова, мы замечаем, что все остальные блекнут рядом с ним» («Московский еженедельник», 1910, № 3, 16 января, стр. 57, 58). Художественный критик Н. Р. Кочетов считал, что этот «портрет очень хорош, он прямо живет, но его краски не так интересны, по композиции он много слабее, чем, например, портрет г. Познякова» («Московский еженедельник», 1910, №9, 13 января). Другой критик — Н. И. Кравченко — заявлял, что портрет — «великолепная работа Серова». Несколько далее он писал: «Задуманный просто, на гладком сером фоне, он написан широко и жизненно» («Новое время», 1910, 23 февраля, № 12196). «...В портрете княгини Ливен,— утверждал другой рецензент,— благородство мягких серых тонов, поза разрешенная с опытностью мастера» (П. Муратов. Союз русских художников.— «Утро России», 1909, 30 декабря, № 69-36). Ныне портрет — во Владивостокском художественном музее.

[51] О триумфе за границей русского искусства и особенно балета, с которым в 1910-х гг. знакомил Париж С. П. Дягилев, см. т. 1 настоящего изд., стр. 491—497.

[52] О И. И. Левитане и Серове см. т. 2 настоящего изд., стр. 27, и прим. 3, стр. 38.

В письме от 18(30) июля 1898 г. к В. Ф. Нувелю Бенуа так восторженно говорил об искусстве Левитана: «...это поистине человек, который водит тебя гулять, иногда в калошах, иногда под палящим солнцем, но всегда по таким местам, где чудно пахнет свежим воздухом, снегом, сухими листьями и распустившейся березой. Обыкновенно же пейзажисты пишут пейзажи, и они пахнут маслом» (не издано; ЦГАЛИ). В 1904 г. в своей книге «Русская школа живописи» (СПб., 1904, стр. 85) Бенуа в следующих словах определял место Левитана в истории русского изобразительного искусства: «Искусство Левитана и искусство ныне здравствующих в полном развитии своих сил Серова и Коровина — пройденная стадия истории нашей живописи. Явления эти уже выросли, определились; явления эти уже прошли через искус отрицания, через второй искус чрезвычайного восторга и ныне уже вступают в пресловутую «переоценку». Спокойное, уравновешенное искусство Левитана и Серова, впрочем, и не требует особых точек зрения, известного расстояния». С годами высокая оценка Левитана все более утверждалась у Бенуа. В 1911 г. он говорил, что группа художников: Серов, К. Коровин, Головин и Левитан «представляет из себя «классицизм» русского пейзажа» (Александр Бенуа. Выставка «Союза».— «Речь», 1911, 4 марта, № 61).

[53] Одним из таких портретов был портрет С. А. Муромцева, который Совет присяжных поверенных в Москве не дал Серову на выставку

[54] Речь идет о портрете И. Ю. Грюнберг (см. т. 2 настоящего изд., прим. 7, стр. 394).

[55] Андерс Цорн (1860—1920) — шведский живописец, гравер и скульптор, много занимался портретом.

Творчество Цорна пользовалось в России в конце 90-х — начале 900-х гг. большой известностью. Вот как, по словам Н. И. Кравченко в 1900 г., произошло первое знакомство русской публики с этим художником: «Два года тому назад, когда у нас появился г. Цорн и на выставке стояла его «пьяная женщина» — многие растерялись, развели руками и не знали, что и говорить. Такого мастерства, такой технической красоты, такой умной и артистической живописи не ожидали от него даже те, кто хорошо был знаком с талантом этого гениального живописца! И растерянные русские художники всех направлений, как и много любителей, кажется, в первый раз в нашей жизни, решили чествовать удивительного человека, не придираясь к каким-нибудь юбилеям.

Г. Цорн тогда приезжал сюда на несколько дней. По предложению одного лица, в два дня была сделана запись желающих принять участие, и в ресторане, кажется, Донона состоялся такой дружный и оживленный обед, какой редко кто запомнит. Были на нем и московские приезжие художники, были и наши: И. Репин, Беклемишев, были и журналисты-критики» (Н. Кравченко. Международная выставка картин.— «Россия», 1900, 8 декабря, № 584). Этот обед действительно имел место в ресторане Донон 26 октября 1897 г. В нем, как сообщалось в одной газетной корреспонденции, приняли участие «специально приехавшие из Москвы художники Коровин и Серов<...> Первая речь, произнесенная проф. Репиным, посвящена была деятельности и таланту Цорна, которого он назвал первым художником-виртуозом Европы, за которого и предложил первый тост. Устроитель скандинавской выставки и распорядитель обеда г. Дягилев произнес речь на французском языке, посвященную отношениям столичной публики к скандинавскому искусству. Цорн со своей стороны произнес речь, посвященную русскому гостеприимству и общности искусства, и предложил тост за здоровье И. Е. Репина, которому он преподнес свой офорт. В память этого обеда проф. Репин преподнес г. Цорну им лично исполненное акварелью меню, на котором аллегорически изображено стихотворение Лермонтова «Ночевала тучка золотая» (Изо дня в день.— «Петербургская газета», 1897, 27 октября, № 295). По сообщению газеты «Русское слово», «глава скандинавских художников» Цорн намерен был посетить также Москву (Из Петербурга.— «Русское слово», 1897, 29 октября, № 290). Однако о поездке его в Москву сведений нет.

Неосновательные утверждения о том, будто Серов подражал Цорну или другим художникам, отвергает также в своих воспоминаниях С. П. Яремич (см. т. 1 настоящего изд., прим. 4, стр. 705).

[56] Александр Николаевич Турчанинов (1838—1907) — юрист, председатель Совета присяжных в Петербурге (1903—1907 гг.).

Для характеристики Турчанинова следует сказать, что после кровавых событий 9 января 1905 г. он был председателем комиссии петербургских присяжных поверенных, которая занималась расследованием — «откуда пошла русская революция?» Комиссия

намерена была разослать свое заключение, в котором предлагала против «указанных ею виновных в незаконных действиях должностных лиц» возбуждать «уголовное преследование». В виновных фигурировало гражданское и военное начальство. «Семьи убитых и раненых и сами потерпевшие от ран и других повреждений» могли, по заключению комиссии, предъявлять иски к гражданским и военным лицам. «Строгую перед судом ответственность» — вот чего добивалась эта комиссия (П. Ю. О «мирной революции».— «Вечерний голос», 1906, 27 января, № 26).

В связи с исполнявшимся 30 апреля 1906 г. сорокалетием адвокатской деятельности Турчанинова «Петербургская газета» поместила заметку о нем, в которой, в частности, говорилось: «Адвокат первого призыва, один из немногих, оставшихся еще в живых, могиканов русской адвокатуры<...> Несмотря, однако, на то, что судебное крещенье он получил при управе благочиния, Александр Николаевич является одним из самых стойких и наиболее убежденных защитников нового суда, и судебные уставы 1864 г. чтит, как святыню<...> Начиная от Соловьева и кончая Карповичем, он был духовником многих борцов за свободу русского народа, он не только защищал их по долгу присяги, но принимал их последний вздох, слушал их признания, не предназначенные для суда, который эти люди принципиально отрицали. Тайна популярности Александра Николаевича в сословии тем более непонятна посторонним, что у него нет ни выдающегося ораторского дарования, ни темперамента, ни всего того, что покоряет толпу. Всегда ровный, рассудительный, не гоняющийся за фразой, он производит впечатление искренностью речи. Видно, что все, что произносится, продумано, прочувствовано, а потому значительно. Эти качества, конечно, особенно ценны в сфере гражданского процесса, где Александр Николаевич, благодаря своей редкой притом добросовестности, всегда доминирует над материалом. Если же прибавить к этому отсутствие сребролюбия и необыкновенную доступность, мы окончательно поймем его популярность и среди клиентов. Как товарищ, Александр Николаевич выше всяких похвал, как судья, неизменно, в течение десятков лет, выбираемый в члены Совета и председатели его, он всегда стоит за падшего и, будучи сам неуязвим в смысле адвокатской этики, не увлекается своим куризмом и всегда склонен видеть смягчающие вину обстоятельства. Зато, как бы ни были обострены отношения между старой партией и молодежью, какие бы не расточались удары, личность Александра Николаевича всегда оставалась вне сферы досягаемости» (Г. Р. А. Н. Турчанинов.— «Петербугская газета», 1906, 18 апреля, № 104).

Не менее лестную характеристику дали Турчанинову его коллеги по адвокатуре. Товарищ председателя Совета присяжных поверенных Л. А. Базунов в беседе с сотрудником той же газеты сказал о только что умершем старшем друге: «Турчанинов был всегда и ко всем безупречен, и в выборе дел, и в их ведении, и в отношениях своих к противникам. Лучшею характеристикою покойного Александра Николаевича может служить то, что он, один из самых выдающихся петербургских адвокатов, умер, не оставив решительно никаких средств. А этот человек сорок один год работал в звании адвоката. В те давно минувшие времена, когда члены сословия зарабатывали огромные деньги, целые состояния, Турчанинов не погнался за большим заработком, а, довольствуясь малым, строго выбирал дела и никогда не назначал преувеличенного го-

норара. Блестящая сорокалетняя деятельность покойного в сословии была торжественно отпразднована сословием в мае 1906 г. Мы заказали тогда его портрет художнику Серову, который писал его с особой любовью и удивительно удачно изобразил покойного<...> В качестве члена сословного дисциплинарного суда покойный поражал всех своей необычайной справедливостью. Но относясь к прегрешениям членов сословия с полным беспристрастием, Александр Николаевич, как человек в высокой степени гуманный, всегда настаивал на возможном понижении меры наказания. Что касается политической физиономии покойного, то в прежние годы он принимал участие во многих громких политических процессах» (А. Потемкин. Светлой памяти А. Н. Турчанинова.— «Петербургская газета», 1907, 10 ноября, № 309). В некрологе Турчанинова журнал «Нива» назвал его «одним из настоящих столпов русской адвокатуры» («Нива», 1907, № 49, стр. 806-а).

Портрет Турчанинова Серов писал в октябре-ноябре 1906 г. (Грабарь ошибается, считая, что этот портрет исполнен в 1907 г.).

Н. Э. Радлов сообщает интересные подробности работы Серова при создании этого произведения: «Я помню, как раньше, чем начать портрет А. Н. Турчанинова, Серов долго наблюдал за ним во время работы, ездил вместе с ним в Сенат слушать его доклады, заставлял его разговаривать и смеяться; и только обладая достаточным материалом, Серов приступил к композиции, литературное содержание которой он сам обозначил названием — «Дело окончено миром» (Н. Э. Радлов. Серов. СПб., 1914, стр. 36).

Очевидно, Турчанинов произвел большое впечатление на Серова (см. т. 2 настоящего изд., стр. 175).

Портрет Турчанинова был сразу высоко оценен петербургской и московской печатью. Так, один из журналистов утверждал, что лицо Турчанинова на портрете «великолепное по жизненности и лепке, дышит свежей, сочной, здоровой краской. Живые глаза, румяные щеки, большой лоб — все это одна правда, одна натура. В этой работе опять виден старый талантливый В. Серов, так хорошо ставящий натуру и так сильно подчеркивающий особенности каждого» (Н. Кравченко. Выставка картин.— «Новое время», 1908, 18 марта, № 11500). Другая газета утверждала, что портрет Турчанинова «хорош по лепке и живописи, что у Серова за последнее время бывает все реже и реже» («Голос Москвы», 1908, 23 марта, № 70).

Ныне портрет Турчанинова находится в ГРМ.

57 В 1911 г. Серов сделал двадцать девять эскизов для росписи столовой в особняке В. В. Носова на тему «Диана и Актеон». По словам Н. Я. Симонович-Ефимовой, ему «очень хотелось попробовать» свои силы в этой работе (письмо без даты к неизвестному лицу.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

58 Имеется в виду портрет Шаляпина в роли Бориса Годунова, исполненный А. Я. Головиным темперой в 1912 г. (ГРМ).

59 Илья Иванович Машков (1881—1944) — художник, занимался в Училище живописи в 1900—1910 гг., в дореволюционные годы участник выставок «Бубнового валета». Вот характерный отзыв о нем в одной из тогдашних газет: «Машков в полной мере раз-

решает задачу, которую поставили себе москвичи новейшей формации,— достичь грубости, яркости и броскости вывесочной живописи» (Н. П. Выставка «Бубнового валета».— «Русская молва», 1913, 5 апреля, № 114).

С 1906 по 1917 г. Машков вел также преподавательскую работу в собственной студии, с 1918 по 1929 г.— во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе. Заслуженный деятель искусств РСФСР.

[60] Современники знали о неприязненных отношениях, сложившихся между Серовым и Машковым в бытность того учеником Училища живописи (см. т. 2 настоящего изд., стр. 87). Однако, касаясь взаимоотношений Серова и Машкова, необходимо упомянуть о следующих двух фактах. В начале 1909 г. Машков подписал петицию учеников Училища живописи, адресованную Серову, с просьбой не уходить из училища (Серов. Переписка, стр. 378). Известно также со слов Машкова, что в 1910 г. И. А. Морозов по совету Серова приобрел натюрморт Машкова «Виноград и груши» (В. Н. Перельман. Илья Машков. М., 1957, стр. 34).

[61] О журнале «Мир искусства» см. т. 1 настоящего изд., прим. 21, стр. 451.

Комментируя это письмо, Бенуа писал, что такое положение в редакции оставалось «почти без изменений и в последующие времена» (Бенуа, стр. 38).

[62] Бенуа, очевидно, посылал Нувелю главу о Репине из своей книги «История русской живописи в XIX веке», вышедшей в следующем году (глава занимает стр. 175—185).

[63] Как нам представляется, отзыв Серова о посвященной Репину главе из «Истории русской живописи в XIX веке» заставил Бенуа во многом переделать ее. Поэтому его слова в письме к Нувелю, что эта глава стала «еще хуже», надо понимать как шутку. В напечатанном виде глава о Репине в этой книге начинается так: «Среди художников 60-х и 70-х годов самым крупным и замечательным является Репин. Если прежние сравнения его с Веласкесом и Гальсом и кажутся теперь преувеличенными, то все же несомненно, что по своему огромному, из ряда вон выходящему таланту он достоин занять одно из наиболее видных мест в истории — и не одного только русского — искусства». Далее Бенуа говорит о «громадном и исключительном даровании» Репина. В этой главе имеется такое утверждение: «На «Передвижных» мы учились жизни и на этих уроках самым драгоценным и светлым словом нам всегда представлялось последнее создание Репина». Бенуа называл его дарование «колоссальным», «чудесным», а также «гениально одаренным мастером». Особо следует отметить ту исключительно высокую оценку, которую Бенуа дал Репину-портретисту: «В России за сто лет было немало чудных и великих портретистов: Левицкий, Боровиковский, Кипренский, Венецианов, Брюллов, Перов, Ге и Серов — вот те высшие точки, которых достигло портретное искусство в России. По своему таланту Репин должен стоять во главе этого ряда. В его портретах в особенности сказалась его близость к великим мастерам прошлого. В портретах Репин достиг высшей точки своей живописной мощи. Некоторые из них прямо поразительны по тому темпераменту, с которым они написаны». В этой главе Бенуа останавливается и на том, что считал «недостатками» художника. Но в заклю-

чительном абзаце Бенуа так отзывается о Репине: «За всем тем, значение Репина в истории русского искусства, разумеется, громадно».

Многое из того положительного, что сказано о Репине в книге Бенуа «История русской живописи в XIX веке», автор, вероятно, внес после того, как Нувель сообщил ему замечания Серова, прочитавшего эту главу в рукописи.

[64] О тяжелой болезни Серова в это время см. т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320, и прим. 4, стр. 321.

[65] Речь идет о включении Бенуа в состав комиссии Московской думы, созданной для реорганизации управления Третьяковской галереей.

[66] Анна Карловна Бенуа (1869—1952), урожденная Кинг, — художник, жена А. Н. Бенуа.

В 1908 г. Серов исполнил ее портрет (в настоящее время находится в ГРМ). Один из критиков считал эту пастель «удивительно характерной и экспрессивной» (Ив. Лазаревский. Художественные заметки. Выставка «Союза русских художников». — «Слово», 1909, 6 марта, № 728). Об этом произведении см. т. 1 настоящего изд., письмо 31, стр. 430.

[67] По-видимому, Бенуа ободрял Остроухова, продолжавшего огорчаться из-за провала на выборах в совет Третьяковской галереи (см. т. 1 настоящего изд., письмо 25, стр. 262, и прим. 44, стр. 294).

[68] Имеется в виду картина «Стригуны на водопое», о ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 404, 405, и прим. 36, стр. 463.

[69] *Старый Мекк* — Николай Карлович фон Мекк (1863—1929) — крупный железнодорожный деятель, председатель правления Московско-Казанской ж. д., соавтор работ: «Товарно-транзитные ж. д. для массовой перевозки грузов» (М., 1923), «Тепловоз, его экономические и технические достижения» (М.— Л., 1927) и автор книги «Будущие пути сообщения Западной Сибири» (М., 1927).

У Н. К. фон Мекка была хорошая коллекция произведений русских художников, и он, по словам С. А. Щербатова, проявлял «несомненный интерес к искусству» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 357).

[70] *Молодой Мекк* — Владимир Владимирович фон Мекк (1877—1932) — сын председателя правления Московско-Рязанской ж. д., племянник Н. К. фон Мекка.

Одно время молодой Мекк был учеником молодого Серова (одному было двенадцать лет, другому — двадцать четыре года). Тогда учитель так отзывался о своем подопечном: «Видел я мальчика, моего будущего ученика, ничего интересного не представляет, я думаю, заниматься с ним будет довольно скучновато» (письмо к О. Ф. Трубниковой от 27 декабря 1889 г.— Серов. Переписка, стр. 127).

В 900-х гг. Мекк принимал участие в мероприятиях художников «Мира искусства». С. А. Щербатов, хорошо его знавший, утверждал, что Мекк «обладал тонким художественным чутьем. Художественной школы он не проходил, был дилетантом, но способности у него были: направил же он их по особому пути. Он собирал хорошие картины,

приобретал красивые вещи, любил изысканную обстановку<...> Русским (он был старинного балтийского рода) и москвичом он был до мозга костей» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 148).

В 1901 г. Серов исполнил карандашный портрет Мекка (ГТГ).

[71] Произведение Серова под названием «Сентябрь» неизвестно. По-видимому, Грабарь имел в виду картину «Октябрь», которая действительно находилась в собрании В. В. фон Мекка. О ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 525, и прим. 14, стр. 547, и стр. 402.

Для чего были нужны эти произведения Серова, выяснить не удалось.

[72] Речь идет об отказе Серова от звания действительного члена Академии в связи с событиями 9 января 1905 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 187, и прим. 7, стр. 195). Согласно параграфу 12 временного устава Академии художеств звание действительного члена давало право присутствовать на ежемесячных заседаниях собрания Академии, которое совместно с ее президентом прилагало «попечение о развитии и распространении искусства и художественного образования в России» (С. Н. Кондаков. Юбилейный справочник императорской Академии художеств. 1764—1914. Ч. 1. СПб., 1915, стр. 203). Никаких материальных вознаграждений это звание не предоставляло.

Ответ Остроухова на письмо Бенуа не обнаружен.

[73] Такая статья Бенуа в газете «Русь» не появилась. Последняя его статья в этой газете — «Страстная неделя в Париже» — была напечатана в № 112 от 30 апреля 1905 г. В других тогдашних газетах статья также не обнаружена.

[74] «Жупел» — журнал политической сатиры, выходивший в конце 1905 — начале 1906 гг. Литературная часть журнала велась виднейшими писателями и журналистами, в том числе Горьким, а в художественной сотрудничали почти все бывшие участники «Мира искусства».

Сотрудничество Серова в этом журнале, зло бичевавшем царское самодержавие, являлось логическим этапом в развитии политических взглядов художника после событий 9 января 1905 г. См. т. 1 настоящего изд., стр. 629, где приводятся замечательные слова Серова, ярко характеризующие его тогдашнюю позицию. О «большом внимании» Серова к изданию журнала «Жупел» свидетельствует также А. П. Остроумова-Лебедева (см. т. 1 настоящего изд., стр. 647).

В первом номере журнала, вышедшем приблизительно в начале декабря 1905 г., был воспроизведен знаменитый рисунок Серова «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?» Это было единственное произведение Серова в «Жупеле». После выхода третьего номера журнал был запрещен, его первый и третий номера конфискованы. Некоторые сотрудники испытали полицейский произвол: З. И. Гржебин и И. Я. Билибин были арестованы, Б. И. Анисфельд и Д. Н. Кардовский — подвергнуты допросу. «Жупел» был «один из наиболее беспощадно преследовавшихся» художественных журналов (С. Р. Минцлов. 14 месяцев «свободы печати». Заметки библиографа. — «Былое», 1907, № 3/15, стр. 126).

Вскоре после запрещения журнала Д. В. Философов в статье «Художественная жизнь Петербурга» коснулся взглядов на задачи живописи, которые, очевидно, в то

время разделяли бывшие мирискусники — сотрудники журнала «Жупел». Он писал: «Одна форма искусства могла бы пережить в настоящую минуту «эпоху возрождения». Эта — область иллюстрации, область политической карикатуры, социальной сатиры. События бегут с такой быстротой, жизнь не только с внешней, но и с внутренней стороны так изменилась и так с каждым днем изменяется, в ней открылось столько своеобразной, трагичной эстетики, что запечатлеть ее можно только, так сказать, фотографическим способом, быстрым карандашным наброском. Ужасные московские дни, не говоря уже об осенних митингах, об октябрьских днях, были полны такой своеобразной, грозной красоты, что художники обязаны их увековечить своим карандашом. В Петербурге была сделана попытка создать, при помощи наших лучших художественных сил, истинно современный, революционный журнал, революционный не в смысле «вооруженного восстания», а в смысле беспощадного бичевания всего благополучного, мещанского, косного. Я говорю о «Жупеле». К сожалению, благодаря чисто внешним условиям,— стараниям судебных скорпионов,— он приостановился после первого же номера» («Золотое руно», 1906, № 1, стр. 109, 110.— Философов ошибается, утверждая, что был лишь один номер «Жупела». Как мы указывали выше, их было три).

На смену «Жупела» те же художники и писатели стали издавать журнал «Адская почта». Однако ни в этом журнале, ни в других сатирических журналах, выходивших в годы первой русской революции, произведения Серова не появлялись, хотя имеются указания современников и искусствоведов, что он был сотрудником некоторых таких изданий.

[75] «Simplicissimus» — прогрессивный иллюстрированный сатирический журнал, издававшийся в Мюнхене с 1896 г. В России он был запрещен, поскольку имел целью «распространение социалистическо-революционных идей» (доклад председателя Центрального комитета иностранной цензуры от 31 марта 1896 г.— Не издано; ЦГИАЛ СССР). Однако русское общество хорошо знало и ценило этого «летописца злобы и порока», как тогда называли журнал (Реус <М. А. Рейснер> Simplicissimus. Письмо из Германии.— «Русское богатство», 1904, № 5, стр. 75). В своих воспоминаниях С. А. Щербатов, близко стоявший к кругу художников «Мир искусства» и сам занимавшийся живописью, писал: «Мне не приходилось видеть более блестящего журнала, как по уровню художественных рисунков (в нем работали первоклассные художники), так и в смысле остроумнейшего текста. Каждый выходящий номер журнала<...> смешил до слез, а смеяться мы любили<...> В России он был запрещен, так как и Россию он продергивал нередко. Чтобы показать соотечественникам, что из себя представляет высокохудожественный сатирический журнал (у нас подобные журналы были в высшей степени пошлы и бездарны), я вывозил его тайно в двойном дне сундука» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 77). Среди тех, кому нравился «Simplicissimus», был Л. Н. Толстой. В одном из писем он говорил, что получил «огромное удовольствие» от «этого превосходного журнала» (письмо к В. Чумикову от конца февраля 1901 г. — Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. Письма. Т. 73. М., 1954, стр. 45, 46). В письме к издателю журнала Альберту Лангену от 21 марта 1901 г. Толстой так характеризовал это издание: «Среди многих достоинств вашего

Simpli<cissimus> самое большое то, что он не лжет. Поэтому для историка, описывающего конец 19 века в 22-м или 23 веке, Simpl<icissimus> будет самый важный и драгоценный источник, по которому он, историк, будет в состоянии не только знакомиться с положением современного общества, но и проверять достоверность всех остальных источников. Не могу также не оценить искренно мастерство рисунков, хотя в некоторых иллюстрациях и карикатурах я желал бы меньше модной теперь нарочитой небрежности и преувеличения. Вообще я думаю, что живопись имеет в вашем журнале гораздо больше свойственного ей значения, чем на многих выставках» (там же, стр. 54).

На художников «Мира искусства» журнал произвел большое впечатление. А. Н. Бенуа признавался Серову 4 декабря 1905 г.: «Это было всегда моей мечтой издавать Simplicissimus в России» (Серов. Переписка, стр. 359). И когда в 1905 г. большинство художников, входивших в «Мир искусства», приняли участие в издании журнала «Жупел», они намеревались его выпускать по образцу «Simplicissimus»'а. Примечательно, что в первом номере был воспроизведен рисунок Th. Heine, сотрудника «Simplicissimus»'а, а в центре рисунка был помещен следующий текст: «Сотрудники «Жупела» через головы русской полиции шлют привет своим талантливым товарищам из «Симплициссимуса», доныне не амнистированного русской цензурой».

В 1910-х гг. «Simplicissimus» сменил враждебное отношение к германскому милитаризму на благожелательное. Помещенная в журнале в 1912 г. карикатура на Балканские войны вызвала возмущение русских художников и деятелей культуры (см.: И. Билибин. Немецкие рисовальные патриоты из журнала «Simplicissimus». Письмо в редакцию.— «Речь», 1912, 24 ноября, № 323; Д. Философов. «Симплициссимус».— «Речь», 1912, 25 ноября, № 324).

В наши дни все более устанавливается взгляд, что «Simplicissimus» «был в смысле своего общего графического уровня, пожалуй, лучшим сатирическим изданием конца XIX века» (Г. Стернин. Очерки русской сатирической графики. М., 1964, стр. 236).

[76] Это письмо К. А. Сомова является ответом на письмо Бенуа, который 1(13) декабря 1905 г. писал, в частности: «Вы вот, например, все теперь в восторге от «Жупела» (от возможности, покамест, участия в нем). Еще сегодня Женя <Е. Е. Лансере> мне прислал настойчивый запрос что-либо заготовить для этого журнала. Даже дает тему: «Олимп великих князей». Но не знаю, как у вас, а у меня совершенно нет в настоящую минуту ни охоты, ни радости к этому делу. Я об этом уже говорил Баксту. Но не знаю, понял ли он меня. Скажу прямо: у меня нет никаких политических убеждений, и мне кажется, что историку и художнику трудно их иметь. Но это еще не все, а может быть даже и ничего. Быть может, находись я теперь в России, я бы примкнул к вам, разделил ваше негодование, понял его, заразился вашей ненавистью. Но отсюда, издали, дела представляются в столь странном освещении (хотя я и читаю ежедневно четыре абсолютно разные по направлениям газеты), что начинаешь сильно колебаться в своих симпатиях, и об активном участии не может быть и речи» (не издано; ЦГАЛИ).

[77] Зиновий Исаевич Гржебин (1869—1929) — художник, занявшийся в 900-х гг. издательской деятельностью. Художественное образование он получил в Одесской ри-

совальной школе, Академии художеств, потом в художественных мастерских Мюнхена. Начиная с 1905 г., Гржебин принимал активное участие в издании сатирических журналов «Жупел» и «Адская почта», взяв на себя, по словам Е. Е. Лансере, «все хлопоты по организации» («Искусство», 1935, № 6, стр. 41). Был одним из учредителей и руководителей издательства «Шиповник», в 1914—1915 гг.— редактором-издателем иллюстрированного журнала «Отечество». Позднее основал собственное издательство. Умер за рубежом.

[78] Дмитрий Николаевич Кардовский (1866—1943) — живописец, график, преподаватель Высшего художественного училища при Академии художеств (с 1905 г.), один из организаторов в 1904 г. «Нового общества художников».

[79] Эта идея Гржебина не была осуществлена.

[80] Иосиф Николаевич Кнебель (1854—1926) — московский издатель и книгопродавец, выпустивший целый ряд монографий о выдающихся мастерах русского искусства, в том числе классический труд Грабаря о Серове; о И. Н. Кнебеле см. воспоминания его дочери М. И. Кнебель «Вся жизнь», М., 1967, стр. 11—27.

[81] Мысль об иллюстрированном издании о Петре I и его эпохе давно преследовала Серова и его друзей. Так, еще в письме к жене летом 1903 г. художник сообщал: «...видел Бенуа, Бакста, Нувеля — толковали об затее издать историю Петра В<еликого> с нашими иллюстрациями (по-моему только историю и можно иллюстрировать). А хорошую б книгу можно было изготовить» (Серов. Переписка, стр. 143.— В этом издании письмо не датировано). Однако тогда ничего не удалось сделать. Лишь в 1907 г. для издания Кнебеля «Картины по русской истории» (М., 1908) Серов исполнил темперу «Петр I», о ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 268, 407, 408; т. 2 настоящего изд., стр. 16 и прим. 10, стр. 22.

Бенуа для этого же издания Кнебеля сделал историческую композицию «Парад при Павле I» (ГРМ).

[82] В то время Грабарь стал собирать материалы для своей монографии о Серове.

[83] Дмитрий Дмитриевич Протопопов (р. в 1865 г.) — публицист, член московского городского комитета кадетской партии, позже член ЦК этой партии; депутат I Государственной думы; в 1920 г. был осужден Советской властью по делу так называемого «Тактического центра».

[84] Сергей Андреевич Муромцев (1850—1910) — юрист, профессор Московского университета, председатель Государственной думы, член ЦК партии кадетов.

С Муромцевым Серов, очевидно, познакомился еще в 1904 г., когда тот был председателем комиссии Московской думы, занимавшейся выработкой положения о Третьяковской галерее. После смерти Муромцева газеты неоднократно упоминали имя Серова среди лиц, почтивших память покойного и принимавших деятельное участие в том, чтобы ее увековечить. Так, газета «Раннее утро», сообщая, что на панихиду по Муромцеву «удалось попасть только избранным», указывала, что среди них находился художник Серов («Раннее утро», 1910, 6 октября, № 229). Серов был одним из веду-

щих членов «группы друзей и почитателей С. А. Муромцева», возникшей после смерти последнего. В частности, именно от этой группы Серов вместе с И. Э. Грабарем, С. А. Щербатовым и П. Д. Долгоруковым вошел в состав жюри конкурса на составление эскиза памятника Муромцеву (там же, 1911, 18 января, № 13).

Внимание таких людей, как Серов, к памяти Муромцева в достаточной степени объясняется в статье В. И. Ленина «О демонстрации по поводу смерти Муромцева», где, в частности, говорится: «Все демократы и все либералы участвовали и должны были участвовать в демонстрации по поводу смерти Муромцева, ибо в потемках режима черной Думы такая демонстрация дала возможность открытого и сравнительно широкого выражения протеста против самодержавия» (В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 20, стр. 5).

В 1910 г. Серов исполнил портрет Муромцева.

[85] По-видимому, в своем ответе Д. Д. Протопопову Бенуа посоветовал ему обратиться к Серову с просьбой написать портрет Муромцева. Тот скорее всего так и поступил и адресовал Серову заказ от имени Совета присяжных поверенных в Москве (документального подтверждения такого предположения пока обнаружить не удалось). Однако исполнить этот портрет Серов смог лишь весной 1910 г. В московской газете «Курьер» (1910, 15 апреля, № 5) по этому поводу появилась заметка, где указывалось, что Муромцев позировал художнику два месяца.

Некоторые современники отмечали, что в портрете «не так много сходства» и «эффектна лишь поза» (Филограф <И. Е. Евсеев>. Художественные выставки. «Мир искусства».— «Голос Москвы», 1911, 1 марта, № 48). Другие, наоборот, считали, что «это, бесспорно, лучшее из всего», что имелось на выставке «Мира искусства» в 1911 г.: «При первом взгляде на полотно невольно начинаешь поражаться необычайному дару психологического анализа и совершенству художественной техники высоко талантливого портретиста.— «Да, таков был Муромцев»,— сказал бы, глядя на картину, всякий, кто знал покойного председателя первой Государственной думы» (Сфинкс. Выставка «Мира искусства».— «Театр», 1911, 3 марта, № 822). Жена Муромцева считала, что это лучший портрет ее мужа (см. т. 2 настоящего изд., стр. 413).

[86] Речь идет о посещении Музея изящных искусств в Москве.

[87] Владимир Николаевич Аргутинский-Долгоруков, князь (1874—1941) — коллекционер предметов искусства, примыкавший к руководящему ядру «Мира искусства». Аргутинский-Долгоруков принимал участие в организации «русских сезонов» в Париже. Так, в 1909 г., когда Дягилеву отказали в правительственной субсидии, он поручился в одном банке на крупную сумму, которая помогла Дягилеву выехать вместе с набранной им труппой за границу.

В 90-х гг. прошлого века Аргутинский-Долгоруков пробовал свои силы в литературе. Об этом имеются упоминания в переписке А. П. Чехова. Так, в письме к А. С. Суворину от 19 января 1895 г. Чехов сообщал: «Князек Аргутинский бывал у меня каждый день. Он хочет заниматься литературой, но все никак не соберется начать»

(А. П. Чехов. Собрание сочинений. Т. 12. М., 1957, стр. 68). В письме к самому Аргутинскому-Долгорукову от 28 апреля 1897 г. Чехов писал: «Мне хочется проследить, как Вы начнете и к чему, наконец, придете. Только, пожалуйста, пишите побольше, а то ведь малописание ни к чему не ведет. Надо спешить, надо скорее набить руку, чтобы к тридцати годам определиться и завоевать себе некоторое положение на литературном рынке» (там же, стр. 166). Однако литературное дарование Аргутинского-Долгорукова, по всей вероятности, не проявилось, так как спустя некоторое время он стал готовиться к дипломатической карьере, совершенствуя в Оксфорде свои познания в английском языке.

В первые годы Советской власти Аргутинский-Долгоруков был хранителем Эрмитажа, членом совета Русского музея. В 20-х гг. эмигрировал во Францию.

Об отношениях Серова и Аргутинского-Долгорукова известно очень мало, но, очевидно, они были довольно близкими знакомыми.

[88] В архиве Бенуа сохранилось это письмо Серова Аргутинскому-Долгорукову от 24 июня 1911 г. Вот выдержка из него: «...Меня просили переслать письмо Шуре, т. к. его адреса в точности не знают. Будьте добры, напишите сюда его точный адрес. Кроме того, напишите Александру Николаевичу, что «Армида» здесь очень понравилась и вообще весьма все успешно пока — только с «Игорем» — никто пения слышать не желает и это правильно — я помню, слышал его в Риме — оно лишнее и его отменили уже теперь, а то публика начинает уходить» (Серов. Переписка, стр. 323; письмо цитируется с исправлениями по автографу отдела рукописей ГРМ).

[89] В письме к И. С. Зильберштейну Бенуа, возвращаясь к истории создания этого рисунка, сообщал: «Серов <...> у нас завтракал, а после завтрака, тронутый тем, как моя жена ухаживала за больной лошадью наших хозяев, нарисовал этого «Ваську» с обычным мастерством и подарил рисунок ей — Анне Карловне» (письмо от 28 января 1959 г.— Бенуа размышляет.., стр. 685).

[90] A. Haskell со слов В. Ф. Нувеля писал впоследствии: «Бесценный Василий был замечателен сам по себе, несмотря на то, что был лишь простым слугой, для которого Дягилев был все. Того же возраста, что и его хозяин, он поступил к нему на службу в 1894 году и оставил его лишь со смертью последнего. Он был умный и быстро соображающий. Впервые он показал себя во время «Мир искусства». Беспорядок в редакции был ужасным, но Василий всегда казалось знал, где что находится, и не только Дягилев, но и все участники адресовались к нему, когда нужно было найти книгу, статью или рисунок <...> Дягилев ценил его и часто прибегал к его совету, когда нужна была практическая помощь <...> Он был почтителен и никогда не позволял себе малейшей фамильярности» (A. Haskell. Diaghileff. His Artistic and Private Life. London, 1935, p. 228, 229). В своих «Воспоминаниях о балете» Бенуа, вновь касаясь того, что Серов подарил Зуйкову «обреченный на уничтожение, но все же отличный» эскиз к портрету Александра III, так писал о Зуйкове: «С нами Василий себя держал с разными, очень тонкими, оттенками: с одними более фамильярно, с другими — менее. Особенно же он уважал Серова, который в свою очередь уважал его»

(Александр Бенуа. Воспоминания о балете. I. Мир искусства.— «Русские записки», Париж, 1939, т. 16, стр. 117).

[91] Илья Самойлович Зильберштейн (р. в 1905 г.) — литературовед и искусствовед, член Союза писателей СССР, доктор искусствоведческих наук, инициатор изданий «Литературное наследство» (с 1931 г. по настоящее время вышло восемьдесят три тома) и «Художественное наследство» (в 1948—1949 гг. вышли два тома, посвященные Репину). О нем см.: Ираклий Андроников. Свыше трети века.— «Литературная газета», 1965, 3 августа, № 91; Корней Чуковский. От дилетантизма к науке.— Собрание сочинений. Т. 5. М., 1967, стр. 510—512.

[92] Речь идет об издании: Сергей Эрнст. В. А. Серов. Пг., 1921.

[93] Алексей Николаевич Савинов (р. в 1908 г.) — кандидат искусствоведческих наук, доцент Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР.

[94] Владимир Николаевич Орлов, князь (1868—1928) — флигель-адъютант, генерал-майор, начальник военно-походной канцелярии Николая II в 1906—1915 гг., «внук известного своей преданностью императору Николаю I графа А. Ф. Орлова» («Петербургская газета», 1906, 9 мая, № 125).

В. Н. Орлов пошел в своего предка: в своем дневнике, появившемся в журнале «Былое» (1919, № 14, стр. 57), он называл себя «преданной собакой их величеств». В «Автобиографических записках» Д. И. Толстой так его характеризует: «Человек очень богатый, избалованный воспитанием и средой, грубоватый, но очень добрый и порядочный, он глубоко был предан царю, но без подхалимства, и пользовался своим влиянием, чтоб многим делать добро и оказывать услуги. Очень разжиревший, красный, с одышкой, он производил слегка комическое впечатление. В немилость он впал благодаря своей оппозиции к Анне Вырубовой и Распутину, которого он не выносил. Его довольно остроумные насмешки дошли до ушей царицы, и она потребовала, говорят, его удаления» (не издано; ЦГАЛИ). Может быть, имелись и другие основания для опалы, так как в первые месяцы империалистической войны распространились слухи, что он был любовником царицы и является отцом наследника Алексея. Во всяком случае, в 1915 г. Орлов был удален от двора, получив назначение на Кавказ на пост помощника кавказского наместника.

[95] О портрете В. О. Гиршмана и о том, как трактовался его жест, увековеченный Серовым на портрете, см. т. 2 настоящего изд., стр. 333, и прим. 36, стр. 343.

[96] Иван Иванович Трояновский (1855—1928) — врач-терапевт. Сорокапятилетняя врачебная деятельность Трояновского сперва протекала в Яузской больнице, где он работал ординатором, потом на конной железной дороге, после Великой Октябрьской социалистической революции — в трамвайных парках Москвы. По словам его дочери А. И. Трояновской, «лечение рабочих было главной заботой ее отца» (Г. Соловьев. Коллекция врача И. И. Трояновского.— «Медицинский работник», 1952, 10 января, № 3).

Лечебная практика свела И. И. Трояновского со многими выдающимися деятелями русской культуры начала века. Он был знаком с А. П. Чеховым, И. И. Левитаном, Серовым и другими. Некоторые из них, в том числе Левитан и Серов, пользовались его услугами. Общение Трояновского с художниками переросло со временем в самую тесную дружбу со многими из них. Так, по словам А. П. Лангового, «Трояновский был близок с Серовым и его семьей» (А. П. Ланговой. История моего собрания картин и знакомства с художниками.— Не издано; отдел рукописей ГТГ). Поленов, например, сделал для него повторение своего «Московского дворика». При увлекающейся натуре Трояновский стал, по определению И. Э. Грабаря, «страстным собирателем картин новых русских художников» (Грабарь. Автомонография, стр. 195.— Сам И. И. Трояновский называл себя несколько иначе: «страстным любителем искусства».— Письмо к А. П. Рябушкину от 1 января 1904 г.— Не издано; отдел рукописей ГРМ). Положив в 1881 г. начало своему собранию приобретением этюда Поленова к картине «Больная», Трояновский в 1910 г. насчитывал в своей коллекции уже свыше двухсот полотен. Один Левитан был представлен шестнадцатью картинами и этюдами. В собрании было также несколько вещей Серова, в том числе подаренные Серовым «Стригуны на водопое». Этот факт свидетельствует о дружеских отношениях между Трояновским и Серовым, «творчество и обаятельные человеческие качества» которого всегда восхищали Трояновского (Г. Соловьев. Коллекция врача Трояновского.— «Медицинский работник», 1952, 10 января, № 3). «Вообще он <Трояновский>,— говорилось в заметке журнала «Кривое зеркало»,— является в художественных кружках «своим человеком». Иван Иванович не историк-коллекционер, он никогда не гнался, составляя свою галерею, за модными именами <...> И. И. Трояновский считает себя свободным от узкой художественной кружковщины, а потому одинаково любовно относится к достойным работам «стариков» и молодым ярким исканиям наших дней. Необходимое и единственное условие — талантливость. В собрании И. И. Трояновского поэтому русское художественное творчество представлено крайне разнообразно. Взято везде лучшее» (С. Р. Собрание картин И. И. Трояновского.— «Кривое зеркало», 1910, 3 октября, № 40).

Вовлеченный в художественную жизнь дореволюционной России, Трояновский наряду с Брюсовым и Серовым являлся одним из организаторов общества «Свободная эстетика». Андрей Белый, бывший в 1908—1909 гг. членом этого общества, в своих воспоминаниях тепло отозвался о Трояновском: «Иван Иванович Трояновский, душа комитета, незабываем; ему было лет пятьдесят, а он, как ребенок, носился с каждым достижением Ларионова, Кузнецова, Судейкина; друг Грабаря, ценитель «Мира искусства», перенесший симпатии на группу тогдашних буянов искусства,— он был моде чужд, увлекаясь всю жизнь далеко не модным занятием: разьедением орхидей; он был уже серый, не бурый; небольшого росточку, с носом, загнутым в торчки усиков, крепкий и верткий, он едко иронизировал вместе с Грабарем, но не был — «натюрмортом», как Грабарь, взрываясь сердечным энтузиазмом, делавшим его присутствие незаменимым в «Эстетике». Брюсов в ней председательствовал; ее субсидировал Гиршман; Трояновский, ее душа, вбирал в себя интересы художников, поэтов, музыкантов <...> глядя на эту фигурку, летающую гогольком, с трясущимся хохолком, со сверкающими глазками, в цветном жилете, бросающую ручку направо, налево, подмигивающую тому,

этому, и потом мимо всех несущуюся к столу, чтоб пружинным движением схватить председательский колокольчик и, выгнувшись, с перетирами ручек открыть заседание,— глядя на эту фигурку невольно вставало: «Политик... не интриган ли? Как маневрирует!» А он тенорочком низал чуть-чуть в нос пробегающие быстрой ящеркой фразочки, часто полные едкостей; думалось: «Этот доктор — фанатик!» Стоило же с ним вдвоем посидеть, и — открывалась вся его доброта; он с младенческой нежностью предавался мечтам о своих орхидеях, «Эстетике», Ларионове, Брюсове, нас; он бывал политичен — из пылкой горячности; просто зоркая умница, сидевшая в нем, видела издалека все готовимые интриги; от этого и казался пристрастным этот мечтатель и любвеобильный отец, ставший отцом всех, любивших «Эстетику», за которую — с кем не бодался он? С политиками он был политик; а в умении сглаживать углы — искуснейшим дипломатом» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 225, 226).

Писатель и журналист А. В. Амфитеатров, на чужбине узнав о смерти И. И. Трояновского, откликнулся на это печальное известие взволнованной статьей «Меценат-эстет», посвященной «памяти «восьмидесятника». В ней, в частности, он писал: «В искусстве Трояновского всегда тянуло к передовым течениям, за исключением, впрочем, музыки: в ней,— не знаю, как впоследствии, но в пору нашей близости был он итальяноманом и чайковцем. В театре — с художественниками, в общем эстетизме — с Брюсовым, в живописи — с Рерихом, Сомовым, Бенуа, Сарьяном, Крымовым и др., в цветоводстве — с «утонченностью орхидей» («Сегодня», Рига, 1931, 28 мая, № 146).

[97] С Анной Петровной Трояновской, урожденной Обнинской, Серов, по словам И. Э. Грабаря, «очень дружил» (Игорь Грабарь. Серов-рисовальщик. М., 1961, стр. 27). В 1905 г. Серов исполнил два рисунка-портрета Трояновской: погрудный и в рост (последний — в собрании И. С. Зильберштейна, Москва).

[98] Зинаида Евгеньевна Серебрякова (1885—1966), урожденная Лансере, племянница Бенуа, художник.

[99] В конце 1958 — начале 1959 г. Третьяковская галерея устроила выставку произведений Серова.

[100] См. т. 1 настоящего изд., стр. 674.

[101] В письме к А. Н. Бенуа от 29 декабря 1959 г. И. С. Зильберштейн высказал предположение, что напечатанная в 1900 г. в журнале «Мир искусства» (т. 3, № 7-8, отд. II) за подписью «А. Николаев» статья «Наши выставки» принадлежит перу Бенуа (см. т. 1 настоящего изд., стр. 398).

[102] Речь идет о «Дневнике камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721—1725», впервые опубликованном в 1857—1860 гг. и затем не раз переиздававшемся.

[103] Э. Ф. Голлербах заимствовал это свидетельство Бенуа из статьи С. П. Яремича «Валентин Александрович Серов», напечатанной в журнале «Искусство», 1911, № 12, стр. 546.

[104] Бенуа просматривал эту книгу, по словам его дочери А. А. Бенуа, в марте 1949 г.

[105] Здесь Бенуа ошибается: во время его жизни на родине этот портрет ни разу, после его приобретения П. М. Третьяковым в 1888 г., не покидал стен Третьяковской галереи.

[106] Тогда Серов, зашедший на квартиру Бенуа, оставил свою визитную карточку и написал на ней: «Глубоко сожалею Вас в постигшем Вас бедствии — нашествии полотеров! Что может сравниться с ужасом, который внушает эта раса — прости, я сбежал» (Сергей Эрнст. В. А. Серов. Пг., 1921, стр. 103).

[107] Речь идет о портрете Николая II в тужурке работы Серова (см. т. 2 настоящего изд., стр. 295, и прим. 2, стр. 296).

[108] Об эпизоде коленопреклонения Шаляпина и размолвке с ним Серова см. т. 2 настоящего изд., стр. 282, и прим. 9, стр. 288.

[109] Бенуа, очевидно, прочитал об этом в статье Н. Е. Эфроса, где говорилось: «Родные Серова просили К. А. Коровина, приехавшего проститься с прахом любимого друга, нарисовать лицо Валентина Александровича. Но не мог Коровин исполнить эту просьбу. Он еле сдерживал рыдания. Не хватило сил взяться за карандаш» (Чужой. Кончина В. А. Серова.— «Речь», 1911, 23 ноября, № 322). В Третьяковской галерее имеется набросок погрудного карандашного портрета Серова в гробу. Возможно, что он принадлежит Коровину, пытавшемуся зарисовать своего друга на смертном одре.

[110] Это не совсем точно процитированные слова князя Шуйского из «Бориса Годунова» А. С. Пушкина:

И мог ли я так слепо обмануться,
Что не узнал Димитрия? Три дня
Я труп его в соборе посещал,
Всем Угличем туда сопровожденный.
Вокруг его тринадцать тел лежало,
Растерзанных народом, и по ним
Уж тление заметно проступало.

(Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 7,
М., 1948, стр. 48, 49).

С. П. ДЯГИЛЕВ

Сергей Павлович Дягилев (1872—1929) — деятель русской культуры.

Поскольку о Дягилеве у нас до сих пор нет ни одного исследования, считаем нужным остановиться подробнее на жизни этого замечательного человека, деятельность которого современники расценивали очень высоко.

Родился Дягилев в семье кавалергардского полковника. Получив хорошее домашнее образование, он поступил на юридический факультет Петербургского университета. Тогда же через своего двоюродного брата Д. В. Философова, сына известной общественной деятельницы А. П. Философовой, он свел знакомство с кружком молодых людей, которые впоследствии составили ядро «Мира искусства». В этом кружке, явившимся как бы «обществом самообразования», по свидетельству Бенуа, «читались лекции на разные темы, исполнялись по известной программе музыкальные номера и рассматривались сообща иностранные художественные журналы и книги». Далее Бенуа сообщает, что Дягилев, «обладая прекрасным, необычайно сильным голосом», посещал тогда уроки пения Котоньи. «Однажды он исполнил и отрывок своей юношеской оперы «Борис Годунов», нечто весьма бравурное с разливами «широкой мелодии», соединявшее в себе элементы Мусоргского с реминисценциями Чайковского» (Бенуа, стр. 8, 9).

Это увлечение Дягилева музыкой продолжалось несколько лет. В дневниковой записи В. В. Ястребцева от 22 сентября 1894 г. говорится о том, что Дягилев хотел брать у Римского-Корсакова уроки теории. «Произведения его,— замечает далее Ястребцев,— оказались более чем вздорными; Римский-Корсаков высказал ему прямо свой взгляд; тот, видимо, обиделся» (В. В. Ястребцев. Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 1. М., 1960, стр. 207). Вероятно, и сам Дягилев скоро убедился, что его музыкальное дарование не настолько сильно, чтобы привести к желаемому успеху. И все же он так глубоко чувствовал музыку и ориентировался в ней, что повергал в изумление выдающихся музыкантов современности (С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. Составление, редакция, примечания, вступительная статья С. И. Шлифштейна. Изд. 2. М., 1961, стр. 152).

В поисках жизненного призвания у Дягилева наступил новый этап — увлечение живописью. С ним, по словам Бенуа, «происходит какая-то мгновенная (с виду) метаморфоза; со дня на день он становится коллекционером, начинает со страстью обзаводиться нарядными вещами, покупает картины, увражи, мебель и всякие редкости, а весной 1895 года отправляется один за границу знакомиться, по стародавней русской традиции, со всякими светилами и изучать достопримечательности» (Бенуа, стр. 16). Во время этой поездки, осмотрев свыше двух десятков музеев и перебывав в мастерских четырнадцати художников, Дягилев задался мыслью создать музей своего имени. Бенуа, с которым он тогда поделился своими планами, писал о нем В. Ф. Нувелю 22 июня 1895 г.: «...Мне он положительно начинает все более и более нравиться, ибо он своею жизненностью и электричностью всех нас будит и освежает» (не издано; хранится в ЦГАЛИ).

Летом 1896 г. в петербургских «Новостях и биржевой газете» появились критические статьи Дягилева об отечественном и зарубежном изобразительном искусстве. В 1902 г. он выпустил книгу «Русская живопись в XVIII веке. Том первый. Д. Г. Левицкий. 1735—1832», удостоенную Академией наук Уваровской премии. По мнению Бенуа, Дягилев обладал несомненным критическим даром и, если бы продолжал писать, то занял бы подобающее место в художественной критике (Бенуа, стр. 44).

Углубленное знакомство со многими сторонами художественной культуры позволяет Дягилеву осуществить задуманные им планы. Широта интересов, исключительная энергия и настойчивость Дягилева в сочетании с его большим организационным талантом привели к тому, что начиная с 1897 по 1906 г. редкий сезон обходился без того, чтобы Дягилев, или единолично или в качестве одного из руководителей «Мир искусства», не устраивал выставки картин.

Современники, которым довелось тогда работать или общаться с Дягилевым, оставили о нем восторженные свидетельства. Вот некоторые из них, принадлежащие видным деятелям русского искусства.

Еще в 1899 г. Репин так отзывался о Дягилеве и его «выставочной» деятельности: «...я высоко ставлю энергию г. Дягилева, его умение хлопотать, ездить далеко за экспонатами, ухаживать за собственниками художественных произведений. На это немногие способны. Нельзя не дорожить этим образованным молодым человеком, так полюбившим искусство» (И. Репин. По адресу «Мира искусства».— «Нива», 1899, 10 апреля, № 15, стр. 300.— Еще более широкую и восторженную оценку дал Репин Дягилеву спустя 11 лет; см. т. 1 настоящего изд., стр. 494).

В том же 1899 г. Остроухов в следующих словах аттестовал его в письме к критику С. В. Флерову: «Дягилев — молодой человек, страстно любящий искусство. Не художник. Петербуржец. Немного коллекционер. Он страстный поклонник таких мастеров, как Menzel, Thaulow, Lenbach, Puvis (личный друг их), Daubigny, Corot, Millet; в музыке — Wagner, Чайковский, Глазунов, Delibes и новой французской. Он особенно дорожит проявлением нового оригинального независимого творчества, молодого, как на Западе, так и у нас и всячески пропагандирует его» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Грабарь, человек необычайной эрудированности в вопросах искусства и большого художественного вкуса, утверждал: «В живописи Дягилев разбирался на редкость хо-

рошо, гораздо лучше иных художников. Он имел исключительную зрительную память и иконографический нюх, поражавшие нас всех несколько лет спустя, во время работ над устройством выставки русских исторических портретов в Таврическом дворце, им затеянной и им единолично проведенной» (Грабарь. Автомонография, стр. 155, 156.— Об этой выставке см. т. 1 настоящего изд., прим. 117, стр. 99).

Куинджи сказал о нем, по-видимому, в начале 1900-х гг.: «Самый талантливый человек в «мире искусства» — это Дягилев» (Меценат. Выставка «Мира искусства».— «Петербургская газета», 1912, 1 октября, № 270).

Бенуа еще при жизни Дягилева писал, что они, его единомышленники и коллеги, взирали на него «как на подлинного вождя, за которым пойдешь и в огонь и в воду,— хотя бы и настоящей необходимости в том не было». Далее Бенуа замечал: «Дягилев — этот делец, этот brasseur d'affaires* для глаз непосвященного, для нас, близких и хорошо его изучивших, обладает своеобразным даром создавать «романтическую атмосферу работы», и всякая работа у него носит прелесть рискованной авантюры <...> Единственный среди художников он ничего не творил художественного и даже композиторство свое и пение он забросил; но своим мы, художники, его не переставали считать, ибо, как мы писали картины и декорации, сочиняли балеты и оперы, писали статьи и книги, так он, с тем же вдохновением, с тем же горением верстал журнал, устраивал выставки, организовывал спектакли «мирового значения» и т. д.» (Бенуа, стр. 36, 37).

В 1898 г. Дягилев, получив субсидию от княгини М. К. Тенишевой и С. И. Мамонтова, стал издавать художественный журнал «Мир искусства». Позже, в 1900 г., вокруг этого журнала по инициативе Дягилева было организовано одноименное художественное объединение (см. т. 1 настоящего изд., письмо 6, стр. 503, и прим. 7, стр. 507).

Начиная с 1906 г. Дягилев стал пропагандировать русское искусство за границей. «Я хочу,— писал он еще в молодые годы к Бенуа,— выхолить русскую живопись, вычистить ее и главное поднести ее Западу, возвеличить ее на Западе» (Бенуа, стр. 26). Лишь в 1906 г., организовав в Париже выставку русской живописи, Дягилеву удалось осуществить свою цель (см. т. 2 настоящего изд., стр. 329, прим. 14, стр. 336).

С 1907 г. он стал интересоваться театральными делами. Некоторую подготовку на этом поприще Дягилев прошел ранее, в 1899—1901 гг., когда служил чиновником особых поручений при директоре императорских театров, а своеобразным результатом этой деятельности явился редактировавшийся им «Ежегодник императорских театров», сезона 1899—1900 гг. Однако потом он был уволен из казенных театров по так называемому III пункту, то есть без прошения об этом и без права поступления на государственную службу. Несмотря на все попытки, вновь туда устроиться он не смог: путь к театральной деятельности в России для Дягилева был прегражден (см. т. 2 настоящего изд., стр. 502, и прим. 5, стр. 508).

Но решающим фактором, определившим блистательную деятельность Дягилева, которую современники с самого начала охарактеризовали словами «культивировать русское искусство за границей», была его всеобъемлющая любовь к отечественной культуре и непреклонная вера в то, что «русское искусство станет не только играть роль,

---

* воротила (*франц.*).

но и сделается действительно, в самом широком смысле, одним из главных руководителей нашего грядущего просветительного движения» (Сергей Дягилев. В защиту искусства.— «Русь», 1906, 8 марта, № 50). Сам Дягилев так излагал причины, побудившие его пропагандировать достижения великих русских музыкантов, артистов, художников: «Я много раз бывал в Западной Европе, и что меня всегда поражало и даже оскорбляло мое национальное чувство,— это незнакомство иностранцев с представителями русского искусства» (Е. Ш. Наши беседы. У С. П. Дягилева.— «Театр». 1908, 1 октября, № 281). Но Дягилев не был бы Дягилевым, если бы не сделал все возможное для того, чтобы этот выход русского искусства в зарубежный мир был триумфальным. В письме к Римскому-Корсакову от 11 июня 1907 г., касаясь постановки произведений композитора на парижской сцене, он причислил себя к тем, для кого «вопрос русских культурных побед есть вопрос жизни» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

Успех в Париже «Исторических русских концертов», с которых в 1907 г. началась его зарубежная театральная деятельность, был таким ошеломляющим, что позволил вести переговоры об организации там спектаклей русских опер. В интервью, которое тогда с ним состоялось, Дягилев не без гордости говорил: «А прежде это считалось невозможным. Попасть в «Grand Opéra» было всегдашней мечтой Чайковского... А как хлопотал об этом Рубинштейн, желая увидеть в Париже своего «Нерона», как добивались провести в «Grand Opéra» «Юдифь» Серова!.. Но французы и слышать не хотели о русских композиторах... А теперь сами ко мне обращаются, просят: посоветуйте, что и как лучше поставить...» (Р. <М. Раковский>. Успехи русской музыки. У С. П. Дягилева.— «Петербургская газета», 1907, 4 июля, № 180).

Необходимо отметить, что до Дягилева никто — ни правительство, ни частные лица — не занимался пропагандой русского искусства за границей. Более того, если на первых порах власть имущие оказывали Дягилеву некоторую помощь, то в дальнейшем лишь чинили ему всяческие препятствия. Так, в 1908 г., когда он попросил у дирекции императорских театров дать его декорации и костюмы балета «Павильон Армиды», Теляковский записал в своем дневнике 17 октября того же года, что он «конечно отказал» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Спустя четыре месяца — 16 февраля 1909 г.— Теляковский отметил в дневнике: Дягилев «знает, что я нарочно не даю ему декораций и костюмов <...> Положение Дягилева конечно затруднительное» (не издано; там же).

В печати нередко появлялись статьи, явно инспирированные официальными кругами, в которых ставилась под сомнение целесообразность «русских сезонов» Дягилева за границей (см., например, М. Иванов. Что же дальше? — «Новое время», 1909, 29 июня, № 11959; Е. Белов (Н. С. Броунд). Русское искусство за границей.— «Русское слово», 1910, 25 августа, № 195).

Однако несмотря на явное противодействие чиновной России и многочисленные трудности организационного характера, спектакли, устроенные Дягилевым, проходили почти ежегодно и имели невиданный успех. Самым блистательным был сезон 1910 г., когда на сцене парижской Opéra были поставлены балеты «Шехеразада», «Жар-птица», «Карнавал» и «Жизель».

Триумфу дягилевских спектаклей в значительной степени способствовало участие таких выдающихся мастеров русской сцены, как Шаляпин, Анна Павлова, Нижинский, Карсавина, Фокин и другие. Если прибавить, что декорации и костюмы к ним исполняли Бенуа, Бакст, Головин, Коровин, Рерих, а среди композиторов были Бородин, Стравинский, Римский-Корсаков, то становится понятно, почему с тех пор более двадцати спектаклей, впервые показанных Дягилевым, числятся в репертуаре лучших театров мира. И это сделал человек, за которым «никто не признавал творческой личности и никто не мог бы сказать, в чем же состояло его «личное» творчество». В цитируемом издании далее говорится: «Хотя он не был ни художником, ни хореографом, нельзя было бы отрицать, что его деятельность отмечена печатью творчества» (Dictionnaire du ballet moderne. Paris. 1957, p. 126).

Вот некоторые восторженные отзывы французских деятелей искусства и литературы, высказанные ими после того, когда они увидели дягилевские спектакли.

Академик-искусствовед Луи Жилле: «Русский балет — один из значительнейших периодов моей жизни. Я говорю о первых памятных спектаклях 1909—1912 гг. О, эти русские! Как объяснить то впечатление, которое производили созданные ими волшебные видения? Прибытие русского балета было в подлинном смысле событием, неожиданностью, порывом бури, своего рода потрясением. «Шехеразада»! «Князь Игорь»! «Жар-птица»! «Призрак Розы»! Я могу сказать без преувеличения, что моя жизнь распадается на две эпохи: до и после русского балета. Все наши представления подверглись изменениям» (там же, p. 41).

Писатель Марсель Прево: «После долгого забвения танец вновь царит в Париже» (A. Haskell. Diaghileff. His Artistic and Private Life. London, 1935, p. 210).

Композитор Морис Равель: «Русский балет произвел на меня такое сильное впечатление, что я теперь мечтаю увидать своего «Дафниса» в России, в исполнении ваших артистов» (Ник. Куров. У Мориса Равеля. Письмо из Парижа.— «Раннее утро», 1910, 11 июня, № 132.— В 1912 г. балет «Дафнис и Хлоя» был поставлен у Дягилева М. М. Фокиным).

Анри Матисс, по словам Серова, в его присутствии выразил восхищение дягилевскими спектаклями (см. т. 1 настоящего изд., стр. 495). Высказывания других французских художников и критиков, по этому поводу см. в изд. В. Светлов. Современный балет. СПб., 1911, или Головин, стр. 87—93, где они повторяются.

Большое впечатление произвели дягилевские постановки и на русских деятелей искусства.

Так Константин Коровин, отвечая на вопрос «Чем вы объясняете художественный успех русского балета за границей?», сказал: «...не мало способствовали успеху русского искусства за границей наши декорации. Декоративным искусством, как искусством красочной эстетики, лучшие мастера Запада мало интересовались: все свое время они отдавали чистому искусству — писанию картин. Г. Дягилев хорошо учел этот момент и дал возможность русским художникам показать Западу наши декорации нового стиля, новой формы, и они имели необычный успех» (А. У К. А. Коровина. Из бесед.— «Раннее утро», 1913, 15 июня, № 137).

В одной из тогдашних своих статей Репин сказал об этом так: «Сергея Павловича Дягилева я очень уважаю. Это крупная личность, как организатор выставок и, наконец, русских опер в Париже и других местах. Так широко, грандиозно и с таким несомненным успехом мог поставить дело только большой ум, с огромным вкусом и колоссальной инициативой. Это делец высшего покроя, дипломатических способностей. Его можно сравнить только с гениальным русским государственным умом С. Ю. Витте. Роль Дягилева еще впереди <...> Не дал бог дожить В. В. Стасову до торжества «кучкистов» в Париже и, особенно, более всех излюбленного им, М. П. Мусоргского! Вот никогда не могло придти ему в голову, что такое завоевание сделает Дягилев... Слава, слава С. П. Дягилеву!» (И. Репин. В аду у Пифона.— «Биржевые ведомости», 1910, 15 мая, № 11715).

Сам Дягилев в те же дни говорил без обиняков: «...в истории русской хореографии останется поучительная страничка, где увидят <...> взрыв небывалого интереса к пластике и танцу, вызванный колоссальными усилиями частного лица, доказавшего, что живым, не казенным, но подлинным искусством можно «завоевать мир» (Сергей Дягилев. О разговорах А. П. Павловой.— «Петербургская газета», 1910, 26 августа, № 233).

И вот, когда значение культурной миссии Дягилева за рубежом казалось бесспорным, директор императорских театров Теляковский подверг сомнению его деятельность. Полемика, вынесенная на страницы газет, началась с инцидента, который разыгрался между А. П. Павловой и Дягилевым, заявившим тогда, что дирекция императорских театров «занимается всем, чем угодно, но только не престижем и не достоинством своих артистов» (там же). Теляковский не замедлил с ответом и спустя два дня утверждал, что «упреки Дягилева дирекции несправедливы». И далее он сказал: «В наших интересах пропагандировать русское искусство среди русского народа. А иностранцы, поверьте, сами о себе позаботятся» (У В. А. Теляковского.— Там же, 1910, 28 августа, № 235; А. Потемкин. У директора императорских театров.— «Биржевые ведомости», 1910, 3 сентября, № 11900. В это интервью по сравнению с предыдущим внесены незначительные изменения). Субсидировавшаяся дирекцией императорских театров газета «Обозрение театров» (1910, 6 сентября, № 1166), развивая мысли Теляковского, ставила вопрос — «следует ли нам таскаться по Европе, чтобы убеждать интернациональную толпу в наличии у нас искусства?» — и приходила к такому выводу: «Не пристойнее ли будет нам остаться на месте, воскликнув: «Господа иностранцы, пожалуйте к нам!»

В очередном интервью Дягилев, возражая Теляковскому, пошел дальше в своих нападках и заявил, что последний «никогда не верил в не «модное», истинное значение и действительную силу русского искусства, да не только на Западе, но и у себя дома». В подтверждение этого Дягилев упомянул о том, что за десять лет директорства Теляковский поставил лишь три русские оперы и не привлек к работе в театре ни одного из выдающихся писателей (Художественное самоубийство. Ответ Дягилева — Теляковскому.— «Петербургская газета», 1910, 7 сентября, № 245). В тот же день в дневнике Теляковского появилась такая запись: «...у меня нет времени опровергать слова Дягилева» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Через два дня, возвращаясь

к словам Дягилева, он замечал, что они вызывают «много толков и разговоров». «Вообще,— раздраженно писал далее Теляковский,— Дягилев обнаглел и стал беспредельно циничен» (не издано; там же). Не утерпев в конце концов он выступил с новым интервью, в котором обвинял Дягилева в незнакомстве с истинным положением дела (Инцидент исчерпан. Дягилев не прав: неосведомленность автора обвинений.— «Петербургская газета», 1910, 10 сентября, № 248).

Хотя по словам Теляковского «инцидент был исчерпан», но Дягилев настаивал на своем. Он прислал письмо в редакцию, в котором вновь утверждал: «...Теляковский ничего не сделал для развития нашего театрального творчества, ибо <...> не надо забывать, что за всю свою деятельность он не может назвать ни одного настоящего успеха, ни одной блестящей русской новинки, которая заставила упомянуть бы о нем с благодарностью» (там же, 1910, 21 сентября, № 259). «Петербургская газета» сопроводила это письмо Дягилева комментарием, смысл которого сводился к следующему: «Не так страшен г. Теляковский, как его малюет г. Дягилев! Невозможно не признать ни одного плюса за г. Теляковским».

В этот момент, когда противоборствующие стороны уже завершили полемику, в нее неожиданно вступил Серов, поместивший в газете «Речь» письмо в редакцию, в котором дал высокую оценку театральной деятельности Дягилева. Вот текст письма:

«Не так давно прочел в «Биржевых ведомостях» интервью (г. Потемкина) с директором императорских театров. Г. Теляковский мимоходом о балетах Дягилева в Париже выразился так: «Но постановки г. Дягилева не считаю художественными»...

Разумеется, каждый вправе иметь свое мнение (не знаю, видел ли, между прочим, г. Теляковский эти балеты в Париже), но не странно ли, что все те художественные силы, которые работали в постановках Дягилева, работали (и работают) и на императорскую сцену; не те же ли это: Головин, Коровин, Бакст, Бенуа, Рерих,— все лучшие наши художники,— наконец, тот же Фокин (истинный артист) и его балет того же императорского театра,— все эти силы вдруг теперь в Париже оказались недостойными себя?

Не знаю, на мой взгляд, единственно на что можно было смотреть, и смотреть с удовольствием этой весной в Париже,— были именно эти балеты в Grand Opéra. Все остальное, мною виденное, было именно нехудожественно, порой старательно, но и только,— как «Золото Рейна» Вагнера и «Саломея» Штрауса в Grand Opéra — но французский правительственный балет той же Opéra совершенно невозможен по своей безвкусице.

Что вообще в настоящее время русские театральные постановки стоят на первом месте, свидетельствуют европейские художники, французы и немцы. И, действительно, над этим в театрах у нас работают лучшие художники, что пока не принято в Европе.

Балеты Дягилева, поставленные сообща — Бакстом, Бенуа, Фокиным и Дягилевым, были положительно красивы, за исключением двух-трех вставных номеров в сборных спектаклях,— номеров чисто балетно-акробатического свойства; некоторые же, как «Шехеразада», прямо великолепны. О том, что балеты эти нравились, можно было заключить не по одному успеху у публики, которая заполняла залу Opéra, но и потому, что высказывалось литераторами, музыкантами, художниками разных формаций, на-

чиная с представителей салона Елисейских полей и кончая Матиссом, которые выражали свое восхищение, чему сам был очевидцем.

Ставить «Шехеразаду» вопреки тексту Римского-Корсакова, подписанному под его музыкальной сюитой, конечно, большое святотатство, но надо это святотатство видеть,— тогда преступление становится не столь тяжким и примирение возможно. Так много вложено в эти танцы истинной красоты, красоты одеяний, фона, красоты самих существ, движимых пленительной музыкой Римского-Корсакова, что забываешь эту разницу текста, а видишь и ощущаешь близость Востока и признаешь сказку из тысячи и одной ночи.

Что же касается фразы, которой заканчивается суждение г. Теляковского о Дягилеве: «А чтобы он (Дягилев) пренебрег материальной стороной дела,— никогда не поверю»,— то, если тут было желание сказать, что все художественные затеи Дягилева,— как в свое время: журнал, выставки, постановки русских опер в Париже, и теперь балета,— суть коммерческие предприятия, с целью наживы,— то это не только не справедливо, но и смешно» («Речь», 1910, 22 сентября, № 260).

Упоминание в предпоследнем абзаце письма о произвольной постановке «Шехеразады» отнюдь не случайно. Дело в том, что почти одновременно с инцидентом Дягилев — Теляковский столь же бурно развивался и другой: Дягилев — Н. Н. Римская-Корсакова. Вдова композитора была возмущена свободным использованием музыки этой поэмы и квалифицировала поступки Дягилева как «самовольные и антихудожественные» (Н. Римская-Корсакова. Письмо в редакцию.— «Речь», 1910, 25 июля, № 210). Обстоятельно возражая ей, Дягилев так обосновывал свои действия: «Художественных явлений вообще очень мало, и за них людей не судят, а в особенности заочно, не дав себе даже труда посмотреть, что и как эти люди создали» (Сергей Дягилев. Ответ Н. Н. Римской-Корсаковой по поводу постановки «Шехеразады» в Париже.— Там же, 1910, 10 сентября, № 248).

Сам Серов был доволен тем, что у него вышло, как он признавался О. Ф. Серовой в конце сентября 1910 г. «весьма великолепное и веское письмо» (в изд. Серов. Переписка, стр. 165, 166, письмо неправильно отнесено к 1909 г.).

Выступление Серова в защиту Дягилева не прошло бесследно. Известный театральный критик А. Р. Кугель, останавливаясь на замечании Серова, что смешно обвинять Дягилева в коммерческих расчетах, выражал в этом сомнение («Театр и искусство», 1910, № 39, стр. 722—725.— Эта статья Кугеля была, по мнению газеты «Обозрение театров», настолько «интересна по трезвости высказываемых взглядов», что она ее полностью перепечатала в № 1184 от 27 сентября 1910 г.).

Слова Серова о вольном обращении Дягилева с «Шехеразадой» вдова композитора с удовлетворением упомянула в ответе Дягилеву («Обозрение театров», 1910, 30 сентября, № 1187).

Свои взгляды на дягилевские спектакли Серов не изменил и в дальнейшем. За несколько месяцев до смерти он писал И. С. Остроухову: «...Надо отдать справедливость — в настоящее время постановки Дягилевские думаю лучшее театральное времяпровождение в смысле красивости. После ничего нельзя смотреть в Париже. Уже теперь есть несколько попыток стать на Дягилевскую точку в смысле постановки — но

пока очень жалкие — да, да, пока что мы русские впереди» (Серов. Переписка, стр. 265.— В этом издании письмо, отнесенное к июню 1911 г., поддается более точной датировке — 13(26) июня 1911 г.).

А. В. Луначарский, неоднократно видевший спектакли Дягилевской антрепризы, писал в те же годы: «Все эти прелести русского художественного творчества, расцветшие на убогом фоне русской общественной жизни, быть может, отчасти даже в силу стеснения всякого другого творчества, были привезены в Европу и показаны здесь исключительным по размаху антрепренером г. Дягилевым» (А. Луначарский. Русские спектакли в Париже.— «Современник», СПб., 1914, № 13-15, стр. 258).

А много лет спустя, в 1927 г. в одном из своих «Путевых очерков» А. В. Луначарский высказал следующее мнение: «Я считаю Дягилева выдающимся организатором, человеком большого вкуса и большой художественной культуры». Отмечая далее его «подвижную энергию, исключительную образованность и оригинальную находчивость», А. В. Луначарский выражал сожаление, что в силу обстоятельств Дягилев стал «талантливейшим развлекателем европейской и американской золотой черни» (А. В. Луначарский. О театре и драматургии. Т. 2. М., 1958, стр. 340, 341).

Бывший директор императорских театров С. М. Волконский, некогда уволивший Дягилева, спустя четверть века отдавал ему должное как театральному деятелю: «Завоевать Париж уже задача, но завоеванный Париж сохранить, удержать в течение двадцати лет... Лишь тот, кто знает и Париж, и театральное дело, может оценить упорную силу дягилевского предприятия. Париж хлынул, хлынул в двадцатый раз...» (Сергей Волконский. Дягилевские балеты.— «Последние новости», Париж, 1927, 31 мая, № 2260).

С 1912 г. Дягилев стал включать в свои программы и произведения современных ему зарубежных композиторов — М. Равеля, К. Дебюсси, Р. Гана и других, привлекал к работе таких художников, как П. Пикассо, Ж. Кокто, Ж. Брак, А. Матисс.

Октябрьская революция застала Дягилева за границей. Позже он серьезно думал о поездке на родину. В. В. Маяковский, в один из своих приездов в Париж неоднократно видевшийся с ним, 20 ноября 1924 г. писал А. В. Луначарскому: «...главное дело Сергея Павловича — полюбоваться нами» (не издано; частное собрание, Париж). Осуществить поездку, по-видимому, из-за перегруженности делами Дягилеву не удалось. На склоне лет, по свидетельству С. М. Лифаря, он стал интересоваться событиями в Советской России и подумывал о возвращении на родину.

Незадолго до смерти Дягилев испытал новое сильное увлечение — библиофильство, которое, по словам С. М. Лифаря, «стало вытеснять все» (С. Лифарь. Дягилев-библиофил.— «Временник общества друзей книги», Париж, 1938, т. IV, стр. 184). Коллекционирование книг дополнилось затем собиранием автографов и портретов. За три года Дягилеву удалось разыскать ценнейшие и редчайшие издания. Достаточно сказать, что в его коллекции были «Часовник» Ивана Федорова и первое издание «Путешествия из Петербурга в Москву», а в рукописном собрании автографы Пушкина, Лермонтова, Глинки. Собирательство настолько захватило Дягилева, что он уже «заказывал» рукописи писателям. Как сообщает С. М. Лифарь, Дягилев мыслил создать «громадное книгохранилище с рукописным отделением, которым будут пользоваться русские уче-

ные за границей и которое станет центральным очагом русской культуры» (там же, стр. 186). Однако смерть помешала Дягилеву исполнить свое намерение (ныне основная часть архива Дягилева, его библиотека и рукописное собрание принадлежат С. М. Лифарю и находятся в Париже).

За рубежом существует обширная литература о Дягилеве. В книге Серовой, стр. 267, 268, перечисляются некоторые отдельные издания, посвященные его деятельности. В дополнение к ним необходимо указать также следующие книги:

Tamara Karsavina. Theatre Street. London, 1930.— Эта книга издана также на франц. языке: Ballets Russes. Paris, 1931;

Michel Georges-Michel. Ballets Russes. Paris, 1930;

Numéro spécial de la "Revue Musicale". 1930, № 110, Décembre; Quelques artistes contemporains — Les Ballets de Serge Diaghilev. Paris, 1930;

Anton Dolin. Ballet go round. London, 1938;

Michel Georges-Michel. Un demi-siècle de gloires théâtrales. Paris, 1950; L'art du Ballet. Paris, 1952;

S. L. Grigoriev. The Diaghilev Ballet. 1909—1929. London, 1953;

Hommages à Diaghilev (communications par Markevitch, Kochno, Cyril Beaumont, Villermoz, Michel Georges-Michel), 1954;

Anton Dolin. Autobiography. London, 1960.

Ivor Guest. The Dancer's heritage. London, 1960.

В 1930 г. французский журнал «Revue Musicale» в специальном номере, озаглавленном «Les ballets russes de Serge Diaghilew»*, так характеризовал направленность деятельности Дягилева: «Чего он хотел? Три определенные вещи: открыть Россию России; открыть Россию миру; открыть мир — новый — ему самому. И это при помощи средств самых простых, самых прямых и самых легких: через живопись, через музыку; и только позже он осмелился сказать — и через танец» (цит. по изд.: Сергей Лифарь. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939, стр. 211).

Изумление и восхищение современников грандиозностью многообразных и удивительных свершений Дягилева все более растут с годами. Отмечая десятилетие со дня его смерти, Рерих писал: «Сергея Павловича мы любили. Он совершил большое русское дело. Творил широкие пути русского искусства. Все, что делалось, было своевременно и несло славу русского народа далеко по всему свету. С годами можно лишь убеждаться, насколько работа Дягилева была верна. Как все верное и нужное, эта работа была особенно трудною» (Н. Рерих. Дягилев.— «Последние новости», Париж, 1939, 30 марта, № 6576).

После смерти Дягилева внимание к его деятельности, и в первую очередь в театральной области, все более усиливается, и в глазах современников он приобретает ореол величия. Бенуа, например, стал считать его «несомненно гениальным человеком» (Александр Бенуа. Новый русский балет.— «Последние новости», Париж, 1932, 4 июня, № 4091). «Только теперь, с течением времени,— констатирует И. Ф. Стравинский,— повсюду и во всем начинают замечать ужасную пустоту, образовавшуюся после

* Русские балеты Сергея Дягилева *(франц.)*.

исчезновения этой громадной фигуры, значение которой измеряется ее незаменимостью» (Игорь Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 225). Десятки книг, сотни статей и множество выставок красноречиво повествуют о грандиозности свершенного Дягилевым. Вот некоторые крупные события, связанные с увековечением его памяти. В 1929 и 1930 гг. в Париже и Лондоне, а затем в 1933 г. в Нью-Йорке, состоялись выставки костюмов и декораций к дягилевским спектаклям (на последней было свыше 170 рисунков и акварелей, тогда же приобретенных Вэдсворт Атениумом, в США; см. каталог «The Serge Lifar collection of ballet set and costume designs». Hartford. 1965). В 1939 г. в Лувре была устроена выставка «Русские балеты Дягилева. 1909—1929», на которой помимо произведений изобразительного искусства (411 номеров) экспонировались также письма Дягилева и его корреспондентов, принадлежавшие С. М. Лифарю (Ballets russes de Diaghilev. 1909 à 1929. Paris. 1939). На вернисаже выставки присутствовало пять тысяч человек, и она пользовалась колоссальным успехом. После войны в 1954 г. в Лондоне на «Выставке Дягилева» были показаны 560 произведений, исполненных свыше чем семидесятью художниками разных стран (The Diaghilev Exhibition. London. 1954). В 1966 г. одна из парижских площадей была названа его именем. Затем в 1967—1969 гг. для создания фонда помощи артистам балета была проведена в Лондоне распродажа сохранившихся декораций и костюмов (общее число их доходило до 175) и эскизов к ним (273 номера), созданных в свое время для постановок, организованных Дягилевым (Catalogue of Costumes and Curtains from Diaghilev and de Basil Ballets. London and Bradford. 1968; Catalogue Principally of Diaghilev Ballet Material: Decor and Costume Designs, Portraits and Posters. London and Bradford. 1969). И, наконец, совсем недавно, в середине 1969 г. в Страсбурге, была открыта выставка «Русские балеты Сергея Дягилева. 1909—1929», на которой, кроме произведений живописи и скульптуры, были представлены рабочие записи и зарисовки участников дягилевских спектаклей (Les ballets russes de Serge Diaghilev. Strasbourg. 1969).

Хотя со смерти Дягилева прошло более сорока лет, его деятельность не получила у нас должного, заслуженного признания. (Как на первые шаги в этом направлении можно указать на статью И. С. Зильберштейна «Лучшая зарубежная коллекция реликвий русской культуры».— «Огонек», 1970, № 5, 6). Однако до сих пор еще не перевелись люди, неспособные распознать браваду в иных высказываниях молодого Дягилева и именующие его «надменным фатом, честолюбцем и дельцом авантюристического склада», с трудом признавая в нем лишь «талант организатора огромной энергии» (см. М. Эткинд. Александр Николаевич Бенуа. 1965, стр. 30 и 167).

Обозревая жизнь и свершения Дягилева, Нестеров высказал следующую мысль, с которой нельзя не согласиться: «Дягилев — явление чисто русское, хотя и чрезвычайное. В нем соединились все особенности русской одаренности. Спокон веков в отечестве нашем не переводились Дягилевы. Они — то тут, то там — давали себя знать. Редкое поколение в какой-нибудь области не имело своего Дягилева, человека огромных дарований, не меньших дерзновений, и не их вина, что в прошлом не всегда наша страна, наше общество умело их оценить и с равным талантом силы их использовать» (Нестеров, стр. 171).

По-видимому, нечто подобное думал о Дягилеве и Серов. Большинство современников, знавших Дягилева и Серова, поражались тому, с каким уважением и любовью относился Серов к своему другу. Бенуа, например, утверждал, что Дягилеву удалось «совершенно приручить и подчинить своей воле» Серова. «И подчинение это,— замечал Бенуа далее,— зиждилось не на чем-то недостойном, не на «слабости» Серова, а на его честном, прямолинейном признании «Сережиного гения», для которого он, обычно такой осторожный и обдуманный, был способен на всевозможные жертвы» (Бенуа, стр. 37). Действительно, деятельность Дягилева находила у Серова полную поддержку. Так, для журнала «Мир искусства» Серов выхлопотал субсидию; принимал самое непосредственное участие в художественных выставках, которые организовывал Дягилев (см. т. 2 настоящего изд., стр. 73) и в проведении «русских сезонов» за границей (см. т. 1 настоящего изд., стр. 396, 608).

Первая попытка Серова запечатлеть облик Дягилева относится к 1899 г., когда он намеревался исполнить групповой портрет членов редакции «Мира искусства», но дальше наброска дело не пошло (до Октябрьской революции находился в собрании З. В. Ратьковой-Рожновой). В 1901 г. Серов нарисовал шарж на Дягилева и Нувеля «Через пятнадцать лет» (Ленинградский театральный музей). В следующем году он исполнил рисунок «В четыре руки», изображающий Дягилева и Остроухова за роялем (ГТГ). Затем в 1904 г. Серов начал писать портрет Дягилева, но не закончил его (ГРМ).

В свою очередь, Дягилев, по-видимому, питал к Серову высокое уважение. Так, по словам Бенуа, мнение Серова по вопросам изобразительного искусства было для Дягилева «свято», и в иных делах он слушался Серова, чем могли похвастаться немногие (Александр Бенуа. О Дягилеве.— «Последние новости», 1930, 4 и 5 апреля, № 3299 и 3300).

Высказывания и упоминания Дягилева о Серове извлечены из его газетных и журнальных статей, появившихся в печати в 1896—1902 гг., а также из его неизданных писем к А. Н. Бенуа, Ф. А. Малявину, И. С. Остроухову и К. А. Сомову.

Статьи и письма

1. ЕВРОПЕЙСКИЕ ВЫСТАВКИ И РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ

...На другой день открытия я отправился на выставку[1] с твердым желанием отнестись строго и беспристрастно к анализу моих впечатлений. Я нашел наших русских художников, с удовольствием узнал несколько старых знакомых картин и любовался тем, что они были нисколько не хуже многих других окружавших их полотен; но мною овладело какое-то странное чувство, сознание, что это не то, что не того от них требовали и ожидали. Они не дали того нового слова, которого жадно ждали от их сильной и свежей национальности <...> В чем же была ошибка?

Весь вопрос в том коренном непонимании, чего ждала Европа от русской живописи, и в той неопытности, с которой художники выбирали свои произведения. Если Европа и нуждается в русском искусстве, то она нуждается в его молодости и в его непосредственности. И этого не поняли наши художники. Они как бы устыдились представить на суд Европы свою национальность и хотели только доказать, что и мы умеем так же писать, как и западные европейцы. Но им ни разу не пришел в голову вопрос: можем ли мы вас научить тому, чего вы еще не знаете? Можем ли мы сказать новое слово в европейском искусстве или наша участь лишь не отставать от вас? Этот вопрос не пришел никому в голову и это-то и обезличило наших художников <...> Ждали русской золотой ослепительной осени, ждали бурной яркой весны с потоками и тающим снегом. И, боже мой, появись «Тихая обитель» Левитана, или его же «Над вечным покоем», или «Сергий Радонежский» и «Монахи» Нестерова, — мы заставили бы их посчитаться с нами и согласиться, что в нас есть своя нетронутая еще поэзия <...> Нам надо давить той гигантской мощью, которая так присуща русскому таланту.

Всем этим ожиданиям не удовлетворили наши художники. Лучше других вышел Серов с сильным портретом девушки в белом и с северным пейзажем с оленями, приобретенным принцем-регентом. За ним идет Левитан с четырьмя недурными пейзажами в серых тонах. Неудачен Переплетчиков и плохи большие скучные, где-то высоко повешенные пейзажи А. Васнецова. И это все. И это среди выставки, где кругом кипит

жизнь, где художники стараются выступить во всем блеске <...> Здесь-то и должна выступить наша молодая живопись. Но чтобы быть победителями на этом блестящем европейском турнире, нужны глубокая подготовка и самоуверенная смелость. Надо идти напролом. Надо поражать и не бояться этого, надо выступать сразу, показать себя целиком, со всеми качествами и недостатками своей национальности. И бояться этих недостатков значит скрывать качества. Отвоевав себе место, надо сделаться не случайными, а постоянными участниками в ходе общечеловеческого искусства[2].

«Новости и биржевая газета», 1896, 26 августа, № 235.

2. ПЕРЕДВИЖНАЯ ВЫСТАВКА

...Прекрасный молодой портретист Серов, давший нам столько великолепных вещей, также выставил всего лишь два небольших женских портрета. Портрет графини Мусиной-Пушкиной очень прост и красиво написан; в нем мы видим вещь, сделанную со вкусом, — качество, совсем отсутствующее у наших портретистов[3]. Другой портрет тоже хорошо задуман и местами очень искусно написан[4]. Надо, вообще, отметить у этого художника некоторый поворот к более спокойной живописи и меньшее увлечение техникой.

«Новости и биржевая газета», 1897, 9 марта, № 67.

3. ДЯГИЛЕВ — А. Н. БЕНУА

<До 20 мая 1897 г. Петербург>

...Когда я сказал года два назад, что я с русскими художниками дела никакого не хочу иметь, кроме того, чтоб мстить им за их непроходимую площадную пошлость, я был прав. Я имел дело с французскими, немецкими, английскими, шотландскими, голландскими, скандинавскими художниками и никогда не встречал таких затруднений, как с нашими доморощенными. В этот раз ты и Бакст не избежали участи того, что называется насолить мне. Бакст со свойственным ему <...> расчетом настоял на том, что (как ты узришь из официального письма) на первый год общество не основывается и я собственной персоной, собственными деньгами и собственным потом устраиваю выставку русской молодежи[5]. Бакста очень поддержал Серов, но с другой точки зрения. Серову до смерти надоела канцелярщина, и он в принципе ненавидит всякие общества. Надо сказать, что инициатива всего дела принадлежит Баксту. Я чувствую, что ты ничего не понимаешь, но я, право, не в состоянии,

сидя в болоте, писать о болоте. Словом, меня все и всё злят. Чувство широты и благородства ни у кого нет. Каждый путает свой карман со своими художественными принципами. Все трусы и руготня.

Бенуа, стр. 25, 26.

4. ДЯГИЛЕВ — К. А. СОМОВУ

21 ноября 1897 г. <Петербург>

...Завтра я высылаю тебе афишу с тем ничтожным изменением, которое по мнению Цорна, Серова, Коровина, Врубеля, Малютина, Димы <Философова>, Вали <Нувеля> и меня было необходимо сделать. Изменение это сделал Серов, который по общему голосу решил, что можно это сделать домашними средствами[6]. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

5. ВЫСТАВКИ

...Конечно, не будь сегодня у передвижников вещей Серова и Коровина, многие любители были бы очень огорчены, но, в общем, отсутствием этих художников был бы избегнут маленький диссонанс, который они вносят на выставку.

«Мир искусства», 1899, т. 3, стр. 104.

6. ДЯГИЛЕВ — А. Н. БЕНУА

<28 января — 26 февраля 1900 г. Петербург>

Дорогой Шура,

завтра совершенно необходимо твое присутствие на конспиративном обеде у «Медведя» на Конюшенной, в 6 часов вечера. Я слышал, что ты пригласил завтра к обеду родственников, умоляю отменить. Обедать будут — Серов, Левитан, Нестеров, Светославский, Досекин, ты и я. Дела идут необыкновенно быстрым ходом. Не зайдешь ли сегодня вечером к нам? Надо переговорить.

Дягилев

Сегодня был конспиративный завтрак[7].

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

7. ДЯГИЛЕВ — Ф. А. МАЛЯВИНУ

25 февраля 1901 г. <Петербург>

Добрейший Филипп Андреевич,

Мне очень жаль, что Вы не откликнулись на мою телеграмму, Ваше присутствие было бы очень желательным на собрании. В общем собрание прошло, хотя и немноголюдно, но гладко, и мне кажется, что теперь дело становится все более и более на ноги. В комитет избраны вновь Серов и Бенуа[8]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

8. ДЯГИЛЕВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

27 апреля 1902 г. Петербург

...Серов вчера уехал в Москву <...> Рекомендую купить Куракина Боровиковского, о котором Вам скажет Серов. Готовлю Вам еще двух подписных Левицких. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

9. ДЯГИЛЕВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

23 мая 1902 г. Петербург

...Я был в Москве на другой день после Вашего отъезда в деревню и пробыл два дня. Видел только Серова и Виноградова.

<...> У меня на квартире уже две недели стоят две Левицких. Александра Павловна <Боткина> и Серов их видели, но мямлят, с одной стороны они «ничего против приобретения не имеют» (цена за оба 3500 руб.), а с другой окончательно ничего не говорят. Граф же Толстой был у меня дня два тому назад и разобиделся за предпочтение, отдаваемое мною Третьяковской перед Музеем. Оба портрета безусловно достоверны и подписаны. По качеству (да и по цене) ниже Давии и Голицына, однако оригинальны, для Левицкого неожиданны и уж конечно для галереи более чем пригодны, особенно очень любопытный женский портрет. Бенкендорф[9] и Романов[10] тоже не прочь были бы их иметь. Пишите, что Вы об этом думаете. Изображают они Бакунина (старшего) и его жену, рожд. Бартеневу[11]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

10. ПО ПОВОДУ КНИГИ БЕНУА «ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ В XIX ВЕКЕ», ЧАСТЬ II

...не будь влияния Бенуа на всю ту среду, из которой появились Сомов, Лансере, Бакст, Браз, Малявин и даже Серов, — не будь, повторяю я, этого влияния, все эти художники никогда не сплотились бы и брели каждый своей дорогой[12].

«Мир искусства», 1902, № 11, стр. 39.

11. ДЯГИЛЕВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

17 июня 1903 г. Петербург

...До сих пор не мог написать Вам и высказать, в какую грусть меня повергло известие о Вашем поражении[13]. Начался провал уже по всей линии. Чего желать? Как выйти из положения и спасти дело, которое без Вас неминуемо погибнет. Ведь испортить галерею можно в один год, а потом и в десятки лет не исправишь. Все это несказанно грустно. Серов удручен чрезвычайно, да и ему теперь один выход оставить это дело, чтобы не играть глупой роли. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

12. ДЯГИЛЕВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

18 октября 1903 г. Петербург

...В моей власти находятся 1) божественный портрет юноши, работы Левицкого и 2) три портрета (два женских и один мужской) работы Рокотова, из которых один женский изумителен и вне всяких похвал. Два эти портрета совершенно необходимо приобрести в галерею <...>

Серов видел фотографии с них и вполне со мной согласен. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

13. ДЯГИЛЕВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

27 марта <1904 г. Петербург>

...От Серова получил милое письмо — боже, как рад за него[14] <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

14. ДЯГИЛЕВ — И. С. ОСТРОУХОВУ

<13 июля 1906 г. Петербург>

...Сейчас послал вам телеграмму о Ф. Васильеве, он по-моему и по мнению Серова очень хорош, в духе Боровиковского. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

КОММЕНТАРИИ

[1] Речь идет о выставке мюнхенского Сецессиона в 1896 г.

[2] Эта, очевидно, первая статья двадцатичетырехлетнего Дягилева явилась как бы его программным выступлением, которому он следовал до конца жизни, пропагандируя достижения русского изобразительного и театрального искусства.

Статья Дягилева произвела настолько большое впечатление, что год спустя Нестеров упоминал о ней (см. т. 2 настоящего изд., стр. 50).

В 1896—1897 гг. Дягилев, помимо этой статьи, напечатал в «Новостях и биржевой газете» еще пять статей (все они подписаны инициалами — С. Д.): «По поводу голландской выставки» (1896, № 329 и 334, 28 ноября и 3 декабря), «По поводу двух акварельных выставок» (1897, № 40, 9 февраля), «Выставка английских и немецких акварелистов» (1897, № 60, 2 марта), «Передвижная выставка» (1897, № 63 и 67, 5 и 9 марта.— Отрывок из этой статьи приводится ниже), «Академическая выставка» (1897, № 75, 17 марта).

Эти выступления Дягилева в печати — они до сих пор не были зарегистрированы в искусствоведческой литературе — предваряли появление в дальнейшем журнала «Мира искусства» и подготавливали почву для объединения молодых художников. По словам Бенуа, хотя эти статьи Дягилев написал под его руководством, однако в результате будущие участники «Мира искусства» постепенно стали привыкать к мысли о том, что возглавлять их будет Дягилев (А л е к с а н д р Б е н у а. О Дягилеве.— «Последние новости», 1830, 5 апреля, № 3300).

[3] Портрет Елизаветы Васильевны Мусиной-Пушкиной (р. в 1870 г.), в замужестве Капнист, Серов исполнил в 1896 г. Этот портрет, вместе с упоминаемым далее портретом А. С. Карзинкиной, экспонировался в марте-апреле 1897 г. на XXV выставке ТПХВ в Петербурге.

Впервые с этим произведением Серова широкая публика познакомилась на XVI

периодической выставке МОЛХ в конце 1896 г.— начале 1897 г. Тогда в рецензии на выставку в одной московской газете отмечалось «несколько выдающихся по жизненности и более или менее высоким качествам исполнения» портретов. В числе их назывался и портрет Мусиной-Пушкиной, в котором, по словам автора рецензии, «изящные черты оригинала воспроизведены с большой выразительностью и в замечательно нежных тонах» (— о в. XVI периодическая выставка картин.— «Новости дня», 1897, 19 января, № 4893).

[4] Речь идет о портрете Антонины Сергеевны Карзинкиной, в замужестве Сычинской, который Серов написал в 1897 г.

[5] В упоминаемом официальном письме Дягилева от 20 мая 1897 г. события излагались следующим образом: «В начале этого месяца я созвал у себя несколько молодых петербургских и московских художников и изложил им мой план основания нового общества <...>

У меня было предположение остаться первый год в рамках акварели и пастели и затем уже перейти на масло, так чтобы переход не был сразу слишком резок. Тут же я представил предполагаемый список членов-учредителей. Собрание, отнесясь крайне сочувственно к моей идее, просило меня лишь о том, чтобы начало этому делу было положено не непосредственным образованием общества с его уставами, выборами членов и прочее, а устройством первый год выставки по моей частной инициативе, мотивируя это тем, что одному лицу легче путем выбора и наблюдения дать новому делу известную окраску и общий тон. Выставка эта должна служить объединением разрозненных сил и основанием для создания нового общества» (неизданное письмо Дягилева Серову; отдел рукописей ГТГ). Дягилев писал о выставке, состоявшейся в 1898 г. под названием «Выставка русских и финляндских художников».

[6] По-видимому, речь идет об афише готовившейся тогда выставки русских и финляндских художников; подробнее см. т. 2 настоящего изд., стр. 69, 70, и прим. 9, стр. 76; стр. 375, 376, и прим. 17, стр. 382.

[7] Эти «конспиративные» завтраки и обеды, на которых присутствовали перечисленные Дягилевым лица, имели место в конце января-феврале 1900 г. в ходе переговоров о создании художественного объединения «Мир искусства» (см. Нестеров, стр. 175, где он как раз вспоминает о встрече у «Медведя»).

Брожение и расколы не раз происходили в среде передвижников в 90-х гг. (см., например, т. 1 настоящего изд., письмо 10, стр. 257, и прим. 22, стр. 284). В 1891 г. Серов и другие молодые экспоненты Товарищества требовали пересмотра своего положения, но ничего не добились (см. т. 1 настоящего изд., письмо 17, стр. 119, и прим. 36, стр. 133). Пренебрежение со стороны некоторых старых членов Товарищества к молодому поколению художников, недружелюбное отношение к их творческим исканиям не могли не оттолкнуть часть молодежи. Недаром М. В. Нестеров, который, казалось бы, меньше других мог сетовать на отношение к нему в Товариществе, и то причислял себя, так же как Серова, К. Коровина и Левитана, к «пасынкам передвижников» (Нестеров, стр. 123).

Летом 1897 г. потребность в объединении молодых художников созрела настолько, что энергичный Дягилев, взявшийся за это дело, сообщал Бенуа, жившему в Бретани, что не только петербургская молодежь, но и москвичи — А. Васнецов, Головин, Левитан, Малютин, Нестеров, Переплетчиков, Поленова, Серов — «страшно ухватились» за эту мысль, а также финляндцы и некоторые русские художники за границей (в их числе Дягилев имел в виду Ф. Боткина и Якунчикову; см. Бенуа, стр. 24). 20 мая 1897 г. Дягилев разослал ряду художников официальное приглашение принять участие в выставке русских и финляндских художников. В нем он еще раз возвращался к идее объединения молодых художников: «Русское искусство находится в настоящий момент в этом переходном положении, в которое история ставит всякое зарождающееся направление, когда принципы старого поколения сталкиваются и борются с вновь развивающимися молодыми требованиями. Явление это, так часто повторяющееся в истории искусства, вынуждает каждый раз прибегать к сплоченному и дружному протесту молодых сил против рутинных требований и взглядов старых отживающих авторитетов<...> Везде талантливая молодежь сплотилась вместе и основала новое дело на новых основаниях с новыми программами и целями<...> Отчего наши дебюты на Западе так были неудачны и мы как школа представляемся Европе чем-то устаревшим и заснувшим на давно отживших традициях? Именно оттого, что наше молодое течение, единственно интересное для Европы, не было с достаточной яркостью выделено и объединено. Мне кажется, что теперь настал наилучший момент для того, чтобы объединиться и как сплоченное целое занять место в жизни европейского искусства» (цитируется по неизданному письму Дягилева к Серову, хранящемуся в отделе рукописей ГТГ; лишь последняя фраза приведена в изд.: Бенуа, стр. 25.— Через год, 25 мая 1898 г., эти же мысли Дягилев развивал, излагая цели и задачи издания журнала «Мир искусства» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 452, 453).

После выставки русских и финляндских художников в 1898 г. вопрос о создании художественного общества стал еще более настоятельным. Однако несмотря на неоднократные усилия Дягилева, организация такого объединения молодых художников затягивалась. Об одной из таких попыток упоминает А. Я. Головин, сообщая, что осенью 1898 г. Дягилев и Философов «с целью привлечь некоторых московских художников к участию в задуманном ими содружестве — «Мир искусства» <...> устроили собрание московских художников в мастерской Поленовой» (Головин, стр. 62). В 1899 г. Дягилеву пришлось единолично организовать еще одну выставку, теперь от имени журнала «Мир искусства» — первую международную выставку (хотя она и называлась «международной», из трехсот двадцати двух экспонатов сто восемьдесят три принадлежали русским художникам).

Перелом в пользу создания художественного объединения определился в 1900 г., по-видимому, в период второй выставки журнала «Мир искусства», проходившей с 28 января по 26 февраля. За два дня до закрытия выставки «Мир искусства» деятельность Дягилева увенчалась успехом: участники ее выработали основные положения устройства будущих выставок и избрали распорядительный комитет следующей выставки журнала «Мир искусства» в составе Бенуа, Дягилева и Серова. Эти решения легли в основу протокола собрания участников выставок журнала от 24 февраля 1900 г.

Журнал «Мир искусства» лишь весьма кратко информировал своих читателей о состоявшемся собрании (Выставка журнала «Мир искусства».— «Мир искусства», 1900, № 5-6, стр. 113). Впоследствии стало ясно, что это было обусловлено тактическими соображениями. Слишком болезненно остро для некоторых участников вновь созданного общества стоял вопрос о возможности их выхода из ТПХВ (Левитан, Нестеров). Даже обычно хорошо осведомленный Остроухов и тот спустя десять дней толком ничего не знал об этом обществе (см. т. 1 настоящего изд., письмо 19, стр. 260).

Создание нового художественного объединения много значило для судеб русского изобразительного искусства. И. И. Левитан 5 мая 1899 г. писал А. В. Средину: «Вы хотите узнать, что делается в художественной России,— да очень мало, кроме интриг, злобы и непонимания друг друга! Здесь нелегко живется. Вероятно, образуется новое художественное общество (это самое утешительное за последнее время), образовавшееся из кружка Дягилева; в нем будут членами Серов, Трубецкой, Коровин, я и многие другие, пока еще не совсем околевшие люди» (Левитан, стр. 97). Журналист И. И. Лазаревский, видевший художника в те недели, поведал об одной из своих бесед с ним. В ходе ее Левитан якобы сказал: «Вот Стасов, как и все мои товарищи-передвижники, отрицает значение пейзажной живописи. Меня и нескольких моих товарищей-пейзажистов передвижники, я уверяю вас, только что терпят. Знаете, когда я написал мою картину «Над вечным покоем», то один из крупнейших передвижников, К. В. Лемох, заметил: «Как жаль, какое большое полотно, сколько труда положено художником, и все для простого пейзажа». Ведь такие слова страшно характерны. Я не хочу быть пророком и уверен, что все это искусство, которое делят на рубрики жанра, портрета, истории и пейзажа, от которого непременно требуют «пользительности», как от каких-то минеральных вод или декокта, не сегодня-завтра, совершенно отживет свой век. В широкой публике еще совсем неприметно, но среди художников явственно чувствуется, что подобному отношению к искусству приходит конец. В настоящий момент русское искусство стоит на изломе, на повороте от старых традиций к новым путям. Я придаю большое значение той кучке наших молодых художников, несомненно талантливых в высшей степени, а главное очень культурных и образованных людей, что группируются около С. П. Дягилева и его отличного, такого нужного журнала «Мир искусства». Я всей душой с ними и за них. Мое чутье художника предсказывает мне, что от них в русском живописном искусстве будет много нового, высокого, подлинно художественного. Вы говорите, что эти художники займут место передвижников. Да, но только исключительно как доминирующая партия среди русских художников. Значение молодых в смысле познания истинной красоты не сможет пойти даже в сравнение с тем, что сделали за время своего существования передвижники. Мое глубокое убеждение, что «передвижники» своим «нарочитым» художеством, непременными его умностью, «положительностью» и нравоучением на много лет — на столько, сколько лет существовали они с блеском и помпой,— остановили в русском обществе естественную потребность к истинному свободно-прекрасному... Не знаю, много ли мне придется поработать и дождусь ли того времени, когда это ужасное отношение к искусству отойдет в область прошлого. Но откровенно вам говорю, что с ужасом думаю о той трудности, которую надо будет преодолеть молодым художникам-дягилевцам в борьбе с наследием, остав-

ленным им передвижниками» (Ив. Лазаревский. Из старых встреч.— «Утро России», 1915, 25 июля, № 203).

Весьма примечательно еще одно свидетельство, также выпавшее из поля зрения искусствоведов. Оно принадлежит Д. В. Философову, который в одной из своих статей писал: «Я живо помню бурные собрания в редакции «Мира искусства», когда молодежь с непримиримостью и эгоизмом, столь свойственными всякой молодежи, ставила вопрос ребром и требовала от колеблющихся передвижников, чтобы они открыто порвали с прошлым и вышли из Товарищества. Необходимость такого разрыва особенно болезненно отзывалась на покойном Левитане. Его мягкая, нежная натура вообще не была приспособлена к резким выступлениям, и, кроме того, он уже страдал тем недугом, который вскоре свел его в могилу. Всей душой стоял он за молодежь, но резкость ее приемов, отсутствие беспристрастия слишком тяготили его, и он мучительно колебался. К числу колеблющихся принадлежал и Ап. Васнецов. Скромный реформатор по натуре, он просто был не в состоянии сделать решительный шаг и добросовестно старался примирить непримиримое» (Д. Философов. Художник об искусстве.— «Слово», 1908, 10 августа, № 532).

Об этом же периоде формирования объединения «Мир искусства» Нестеров писал впоследствии: «Дягилев и его друзья, главным образом Александр Бенуа, поставили себе целью так или иначе завербовать все, что было тогда молодого, свежего, и тем самым ослабить приток новых сил куда бы то ни было. К даровитым смелым новаторам потянулись все, кто смутно искал выхода из тупика, в который зашли тогда передвижники, сыгравшие в 80-х и 90-х годах такую незабываемую роль в русском искусстве. А Дягилев зорким глазом вглядывался в людей и без промаха брал то, что ему было нужно. С передвижной первыми попали в поле его зрения четверо: Серов, Константин Коровин, Левитан и пишущий эти строки, и мы четверо вошли в основную группу будущего «Мира искусства» (Нестеров, стр. 169, 170). Однако ни Левитан, ни Нестеров никаких дальнейших шагов к активному участию в «Мире искусства» не смогли сделать.

Сведения о новом художественном обществе быстро проникли в печать. 7 марта 1900 г. газета «Россия» (№ 311) напечатала следующую заметку: «В художественных кружках идут усиленные толки по поводу какого-то раскола, происшедшего в среде членов Товарищества передвижников. Мы слышали из вполне достоверных источников, что часть членов упомянутого общества, преимущественно молодые силы, решила отложиться от общества передвижников и образовать свой собственный кружок художников. В числе отделившихся от «передвижников» называют имена В. М. и А. М. Васнецовых, С. И. Светославского, В. И. Сурикова и др. Говорят, упомянутые художники решили соединиться с кружком художников, принимающих участие в выставках, устраиваемых г. Дягилевым, под флагом журнала «Мир искусства» (почти такое же сообщение в тот же день поместила на своих страницах «Петербургская газета», 1900, 7 марта, № 65, также указывавшая, что новое общество «образовывается из числа передвижников, часть которых решительно отошла от своих товарищей»). После этого не проходило дня, чтобы печать так или иначе не смаковала раскол у передвижников. Известный в то время журналист В. Дорошевич даже написал фельетон «Раскол», по-

местив его в газете «Россия» (1900, 8 марта, № 312). Сотрудник московской газеты «Новости дня» С. Л. Кугульский (псевдоним Фланер), взволнованный этим «сенсационным» известием, объехал «близких к художественным сферам москвичей» с тем, чтобы удостовериться, насколько такое сообщение отвечало действительности. Вот что он написал после этого: «Оказывается, мы, действительно, накануне образования нового товарищества художников, выделившегося из среды передвижников, точно так же, как четверть века назад передвижники отделились от Академии. Молодежь уже давно тяготилась рутиной, застоем среди передвижников, узкими рамками, которые не хотели расширить главари передвижников. Но молодежь выражала свое неудовлетворение больше капризами и будированием, чем практическим проявлением новых тенденций. Старики же не шли ни на какие уступки и беспощадно забраковывали все, что выходило из рамок рутины. Наконец молодежь решила учинить sezession и образовать новое общество. Первым вышел из рядов передвижников талантливый портретист Серов, за ним потянулись другие. Составился триумвират из Серова, редактора «Мира искусства» Дягилева и Ал. Бенуа для организации нового общества. Прототипом новое общество избрало мюнхенское «Sezession», заимствовав коренной пункт его устава — о праве каждого члена общества выставлять одну свою картину на выставки общества без жюри. Пункт весьма существенный, своего рода клапан, который обеспечит свободный выход всем новым художественным дарованиям и откроет свободу творчеству и, может быть, откроет путь для проявления оригинальных дарований. Другой пункт устава устанавливает, что для вступления в члены общества достаточно рекомендации семи членов-учредителей. Пока вершает дела названный триумвират; от него зависит и прием картин на ближайшую выставку нового общества, устраиваемую в Петербурге. В художественных кружках образование нового общества вызвало сенсацию. Одни беспокоятся за полное разложение общества передвижников, и без того за последние годы утратившего большую долю своего прежнего обаяния... Премьеры передвижников сидят в Академии, и, конечно, из Академии нельзя ждать нового толчка обществу передвижников, если руководители последнего сами не пойдут на уступки новым направлениям в живописи, на признание их... Другие приветствуют смелый шаг молодежи: надо же когда-нибудь всколыхнуть застоявшуюся воду, найти простор для нового слова. Чем больше будет художественных обществ, чем больше будет новых кружков, тем больше этого простора для искусства и дарований. Но все единодушно не одобряют связи наших сецессионистов с «Миром искусства», с журналом г. Дягилева, определенно заявившим уже свое крайнее направление. Эта связь должна наложить определенную окраску на деятельность и направление нового общества, и окраску такую, какую вряд ли думают придавать своему детищу молодые художники. Слишком немногие верят в жизненность того течения, какое идет под флагом «Мира искусства». Этот флаг только криклив, но нельзя принимать его всерьез» (Фланер <С. Л. Кугульский>. Наши сецессионисты.— «Новости дня», 1900, 9 марта, № 6032).

Все эти разговоры о расколе среди передвижников и об упадке Товарищества вынудило его правление обратиться 12 марта 1900 г. с письмом в редакцию газеты «Новое время». В нем, касаясь сообщений газеты «Россия» и «Петербургской газеты» о том, что В. и А. Васнецовы, К. Коровин, Левитан, Светославский, Суриков и другие отде-

лились от Товарищества передвижников, правление Товарищества «сочло обязанностью исправить неточности»: «В. М. Васнецов вышел из Товарищества уже более десяти лет, К. А. Коровин членом Товарищества никогда не был, остальные же продолжают быть деятельными членами Товарищества, исключая В. А. Серова, который вышел из его состава» («Новое время», 1900, 12 марта, № 8635). В ответ газета «Россия» напечатала полностью протокол собрания участников выставок журнала «Мир искусства» от 24 февраля 1900 г. с тем, чтобы «дать более подробные сведения, касающиеся этого интересного в художественном мире дела» (1900, 17 марта, № 321). В этом протоколе перечислялись фамилии участников созданного художественного объединения и излагался его статут. Несколькими днями позже газета «Россия» не преминула следующим образом пройтись по адресу правления Товарищества: «По поводу письма членов правления Товарищества передвижных выставок, касающегося нашей заметки о «расколе» в среде передвижников, нам остается сказать следующее: пусть г.г. Нестеров, Левитан, Светославский и Аполлинарий Васнецов и в самом деле не думали выходить из состава общества; что касается того, что они продолжают быть «деятельными членами товарищества передвижников», то в этом мы позволим себе усомниться. «Деятельные члены общества» всеми силами стараются поддержать свое дело и дают на выставки своего общества все свои лучшие произведения. Господа же Левитан, Нестеров и А. Васнецов, помимо передвижной выставки, участвовали на выставках «Мира искусства», куда дали несравненно больше и лучшие вещи. В будущем году, как нам известно, на той же выставке будут участвовать еще и Светославский с Досекиным, причем по правилам выставки «Мира искусства», участники ее имеют право давать на другие выставки (а значит и на передвижную) только вещи, не принятые комитетом выставки «Мира искусства» (§ 4)» (Художественные новости.— «Россия», 1900, 26 марта, № 330).

Письмо правления ТПХВ, напечатанное в «Новом времени», если и внесло ясность, то только в отношении В. Васнецова, К. Коровина и Серова. Что касается остальных членов Товарищества, имена которых не сходили со страниц газет, когда речь шла о расколе среди передвижников, то о них правление не без основания умолчало. Это видно из письма А. А. Киселева к К. А. Савицкому от 4 апреля 1900 г.: «Собрание Товарищества передвижных выставок у нас прошло спокойно. Новых членов не выбрали никого, а к товарищескому обеду оказалось, что потеряли даже одного старого: Серов подал заявление о выходе из Товарищества. На обеде же выяснилось, что вслед за Серовым собираются уходить еще Левитан, Нестеров, А. Васнецов, Светославский и Досекин. Все они получили приглашение от комитета выставки «Мир искусств» участвовать лучшими своими вещами на дягилевской выставке, а только забракованное там могут посылать на передвижную, и подписались на этом условии. Однако Васнецов и Левитан уверяют, что они на это не согласились и все-таки вполне ясного ответа не дают. Все это вызвало у нас некоторое беспокойство, тревогу, даже неприятные стычки, как с Досекиным, и чем все это кончится, еще неизвестно» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Впрочем, через некоторое время все встало на свое место. 12 апреля 1900 г. правление Товарищества уведомило своих членов: от А. Васнецова, Левитана и Нестерова «получены заявления, в которых они говорят, что остаются в прежних отношениях к Товари-

ществу» (не издано; отдел рукописей ЛБ; цитируется по письму правления Товарищества к А. А. Киселеву). Что касается Н. В. Досекина, то он тогда же вышел из Товарищества, а С. И. Светославский это сделал в январе 1901 г. (см. Художественная хроника.— «Россия», 1901, 19 января, № 623). Тяжелое время для Товарищества передвижных выставок подтверждает статья в газете «Русское слово»: «Из года в год посещая выставки «передвижников», Москва привыкла видеть здесь лучшие произведения художественной деятельности Товарищества<...> Время шло. Старая почва использовалась, удобрить ее было некому, и получился перерод, а то и вовсе вырастали на этой почве плевелы и волчцы. Новое поколение художников захотело и «новых песен», да еще не родных, а запело с чужого голоса,— с западного. Что все эти школы и академии — сущая гиль, что рисунок дает только форму, а не настроение, решили «новые» и пошли «строиться» на европейский лад, но... «запели молодцы»... явилась рознь. Эта досадная рознь в Товариществе отразилась, конечно, и на выборе членов, и на произведениях их. Большинство старых отошли в вечность, некоторые открыто отвергли прежнее старое направление, а «иные ему изменили и продали шпаги свои» разным непризнанным покровителям декадентства и юродства, вроде гг. Дягилевых. Из стаи славных остались немногие, в том числе И. Е. Репин» (В. Щ - в. Наши художественные выставки. XXVIII передвижная выставка картин.— «Русское слово», 1900, 17 апреля, № 106).

И. Э. Грабарь считает, что создание объединения «Мир искусства» было обусловлено тем, что его участники сошлись «во имя общей тоски по художественной культуре, с их тогдашней точки зрения более высокой, и в знак общей ненависти к чудовищной подлости петербургских выставочных группировок и презрения к упадочному искусству сильных некогда передвижников» (Грабарь. Автомонография, стр. 180.— Почти то же самое говорит Бенуа, см.: Бенуа, стр. 21). Именно так представлял себе цели нового объединения и Врубель. В письме к Остроухову он заявлял: «Мы, Мир Искусства, хотим найти для общества настоящий хлеб, а не кормить <его> московским Еванством и Толстовской указкой. Помяните мои слова: не пройдет и 5 лет, вы выродитесь в эпигонов передвижничества, только поуже» (Врубель, стр. 102).

Если уход Серова из ТПХВ с полным основанием расценивался современниками как большой урон для передвижников, то также несомненна была и цементирующая роль Серова в новом художественном объединении. Так, критик А. А. Ростиславов писал: «К счастью для нового общества во главе его встал такой первоклассный, преуспеянный, неоспоримо признанный, кажется, всеми лагерями художник, как Серов. Такие силачи необходимы именно в переходные эпохи, так как силой нового таланта могут заставить поверить в необходимость перехода. Факт, что он добровольно ушел из членов Товарищества передвижных выставок и примкнул к новому обществу, слишком знаменателен и красноречив: Серов слишком смелый, свободный, скромный и чуткий художник, чтобы одним из первых не почувствовать, где в настоящее время правда в живописи. «Староверы» ахают, сокрушаются и недоумевают по поводу этого перехода и совершенно напрасно. С самого начала своей деятельности Серов выказал не только огромное дарование, а и удивительное чутье, понимание живописи, ее сути. Очаровательный тончайший колорист, прелестный рисовальщик (разумеется, не в академиче-

ском смысле деревянной и, так сказать, примитивной правильности), владеющий удивительно изящной техникой, он свободно отдается своему мастерству, искусству и вдохновению, давая очаровательные, не надуманные, действительно как бы вылившиеся вещи» (А. Ростиславов. Свобода живописи.— «Театр и искусство», 1901, № 8, 18 февраля, стр. 164). «Серов как единомышленник и сподвижник Дягилева сыграл значительную и видную роль в дягилевском движении»,— так оценивал художник Н. Я. Тароватый место Серова в «Мире искусства» (Н. Тароватый. По поводу выставки «Союза русских художников».— «Искусство», 1905, № 3, стр. 58). Когда деятельность объединения стала свертываться (последняя выставка, которую организовал Дягилев от имени «Мира искусства», состоялась в 1906 г.), Серов все еще продолжал принимать активное участие в его делах.

Через четыре года после того как дягилевский «Мир искусства» перестал существовать, в 1910 г. возникло художественное объединение, которое вновь приняло название «Мира искусства». Серов, как и большинство прежних мирискусников, вошел в это общество (см. т. 2 настоящего изд., стр. 14, 15, и прим. 9, стр. 21).

Передвижники теперь сами все более утверждались в мысли, что их творческие успехи неумолимо идут на убыль. И если раньше они обвиняли «Мир искусства» в декадентстве и прочих грехах, то ныне стали утверждать, что это они, передвижники, дали ему жизнь. Крайне симптоматична в этом смысле беседа И. С. Розенберга с В. Е. Маковским «по поводу постоянных нападок прессы на Товарищество передвижников». Вот краткая ее запись: «В. Е. Маковский находит эти нападки совершенно незаслуженными. «Мы свое дело сделали,— сказал нам почтенный художник.— Нам ставят постоянно в пример «Союз русских художников» и «Мир искусства», где якобы сосредоточились теперь все лучшие силы русской живописи. Но кто они, эти лучшие силы, как не наши же дети? Возьмите Жуковского, Архипова, Сурикова, Коровина, Пастернака, обоих Васнецовых, Виноградова, Переплетчикова, Петровичева и т. д. Ведь все они начинали свою карьеру у нас, передвижников. Мы же, передвижники, дали жизнь Серову и Левитану. Почему они ушли от нас? Да потому, что им стало тесно и они решили основать свое новое общество» (Петербургский обозреватель <И. С. Розенберг>. Эскизы и кроки.— «Петербургская газета», 1914, 13 февраля, № 43).

Недолгое существование «Мира искусства» (последняя выставка состоялась в Ленинграде в 1924 г.) оказало большое влияние на развитие отечественного искусства. А. М. Горький писал в 1921 г. о «Мире искусства» как о «течении, возродившим русское искусство» (Бенуа размышляет.., стр. 29). В этой же связи представляет интерес следующее высказывание К. С. Петрова-Водкина: «Мир искусства» закончил свою историческую роль. Мы, участники и современники, критикуем его с разных сторон<...> Но когда вспомнишь, как двадцать лет тому назад — среди миазмов декадентства, среди исторической безвкусицы, черноты и слякоти живописи — оснастил свой корабль Сергей Дягилев с товарищами, как окрылились тогда вместе с ними и мы, юноши, задыхавшиеся в окружающем нас мракобесии,— вспомнив все это, скажешь: да, молодцы ребята, вы на ваших плечах донесли нас до современности...» (Владимир Соловьев. Книга художника.— «Звезда», 1969, № 7, стр. 218).

[8] См. т. 1 настоящего изд., письмо 6, стр. 627, 628.

[9] Дмитрий Александрович Бенкендорф, граф (1845—1919), сын небезызвестного шефа жандармов А. Х. Бенкендорфа,— акварелист, значился как один из устроителей выставки русского искусства, организованной С. П. Дягилевым в 1906 г. в Париже, почетный вольный общник Академии художеств (с 1886 г.) и ее действительный член (с 1910 г.). Член правления Владикавказской железной дороги, действительный статский советник.

По словам одного современника, Бенкендорф был собутыльником великого князя Михаила Александровича и пользовался «довольно двусмысленной репутацией» (В. Н. Ламздорф. Дневник. 1891—1892. М.— Л., 1939, стр. 318).

[10] Петр Михайлович Романов (1851—1911) — видный чиновник министерства финансов, коллекционер произведений русских художников. О нем см.: С. Ю. Витте. Воспоминания. Т. 1. М., 1960, стр. 211; Н. И. Афанасьев. Современники. Альбом биографий. Т. 2. СПб., 1910, стр. 362, 363.

Как коллекционер Романов был довольно известен. «У него была,— сообщал журнал «Старые годы» (1911, июль — сентябрь, стр. 208),— особая нежная любовь к русскому искусству, и собрание его не случайный набор, а обдуманная и тщательно подобранная коллекция. Можно наверное сказать, что в России это лучшее частное собрание работ наших мастеров XVIII века».

В 1901 г. Серов исполнил портрет Романова, который сам находил «неинтересным» (письмо к И. С. Остроухову от 11 сентября 1911 г.— Серов. Переписка, стр. 270.— Составитель издания ошибочно пометил это письмо ноябрем 1911 г.). Другой раз Серов назвал этот портрет «сухим» (письмо к Д. И. Толстому в декабре 1910 г.— Там же, стр. 320.— В этом издании письмо неточно помечено 1910—1911 гг.).

Ныне портрет П. М. Романова находится в музее в Мальмё, Швеция.

[11] Одновременно с письмом Дягилева Остроухов получил письмо от Серова, тоже датированное 23 мая 1902 г. В нем говорилось: «Тебе уже писал С. П. Дягилев о доставленных ему 2-х портретах Левицкого — мужской и женский — оба подписаны и хорошего времени, хорошо сохранены — но — произведения не из удачных этого мастера. Как теперь с этим быть? Цена, положим, весьма сходная — за 3000 руб. можно вероятно получить оба — для меня это вопрос второстепенный — стоимость. Помещать плохие вещи в галерею вообще в силу их дешевизны не считаю нужным. Но есть другая точка зрения — галерея должна собирать наших классиков, не разбирая их достоинств, и брать все, что можно добыть, таких авторов — как Левицкий, Боровиковский и т. д.— не знаю... Во всяком случае, все же, дамский портрет лучше» (Серов. Переписка, стр. 224).

27 мая 1902 г. Остроухов ответил Серову: «Портреты эти я знаю по Дягилевскому изданию. С тобою согласен, что всех Левицких нам покупать не следовало бы. Лучше заплатить дороже, но иметь действительные chefs d'oeuvre (не издано; отдел рукописей ГТГ). См. т. 1 настоящего изд., письмо 22, стр. 261. В последующей переписке Серов указал Остроухову на его ошибку, заключавшуюся в том, что в издании Дягилева

«Русская живопись в XVIII веке. Т. 1. Д. Г. Левицкий. 1735—1832» (СПб., 1902) портреты П. В. Бакунина-старшего и его жены отсутствуют.

Совет Третьяковской галереи приобрел в 1902 г. оба портрета.

[12] Немалую роль в объединении художников сыграл и сам Дягилев, что признавали уже современники: «За Дягилева порукой те имена честных и даровитых людей, которые сознательно доверились ему, признавая в нем человека способного и с хорошим вкусом <...> Словом, будем верить в «звезду» (как говорит Серов) Дягилева, а мальчишество его можно ему простить» (Нестеров, стр. 135, 136).

[13] Речь идет о неизбрании Остроухова в совет Третьяковской галереи (см. т. 1 настоящего изд., письмо 25, стр. 262, и прим. 44, стр. 294).

[14] Это письмо Серова не сохранилось.

И. Э. ГРАБАРЬ

Игорь Эммануилович Грабарь (1871—1960) — автор первой капитальной монографии о Серове, вышедшей в 1914 г. В некрологе, посвященном И. Э. Грабарю, «Правда» (1960, 18 мая, № 139) назвала его «виднейшим советским художником, крупнейшим историком русского искусства».

Свое художественное образование Грабарь начал в Академии художеств, где в 1894—1896 гг. учился в мастерской Репина. В 1896—1901 гг. жил за границей: занимался в Мюнхене у известного педагога Антона Ашбэ, затем некоторое время преподавал. В 1901 г. вернулся в Россию и примкнул к художественному объединению «Мир искусства».

В 900-х гг. Грабарь зарекомендовал себя как блестящий живописец, автор широкоизвестных картин «Мартовский снег», «Февральская лазурь», «Грачиные гнезда». Требовательный Серов считал Грабаря «неплохим художником», и именно благодаря его инициативе ряд работ Грабаря приобрела Третьяковская галерея (письмо Серова к А. Н. Бенуа.— Серов. Переписка, стр. 279; составитель издания пометил это письмо 1900 г., на самом деле оно датируется второй половиной ноября 1904 г.).

В середине 90-х гг. Грабарь выступил как художественный критик. Статьи его, написанные на высоком профессиональном уровне, пользовались большой известностью. Серов восхищался литературным дарованием Грабаря. Грабарь был инициатором, редактором и одним из авторов двух капитальных изданий «Истории русского искусства» (1910—1914 гг.— шеститомное, 1953—1961 гг.— двенадцатитомное). Кроме монографии о Серове, он выпустил исследования, посвященные Феофану Греку, Андрею Рублеву, Репину и другим. Деятельность Грабаря как историка русского искусства получила высокую оценку современников. Один журналист, побывавший на докладе Грабаря о русской архитектуре, писал: «Это была только одна великолепная страница из истории русского искусства. Беглый очерк русского зодчества. Но все, что было сказано г. Грабарем, все, что было им иллюстрировано,— все это заставляет гордо встряхнуться русскую самобытную мысль, которая теперь расцветает пышным расцветом и которую не могли задушить тяжелые исторические условия». И далее журналист так характери-

зовал работу Грабаря: «благодаря самоотверженным трудам людей с широким европейским образованием, но русским умом и русским сердцем, вскрылись великие тайны прошлого» (Н и ч. Триумфы русского зодчества. Доклад Игоря Грабаря.—«Голос Москвы», 1910, 15 января, № 11).

Об общественном признании Грабаря как незаурядного живописца и видного деятеля отечественной художественной культуры свидетельствует тот факт, что после ухода И. С. Остроухова с поста попечителя Третьяковской галереи в 1913 г. именно он, Грабарь, стал ее руководителем. Оставаясь на этом посту до 1925 г., он прославил себя, осуществив в 1914—1915 гг. первую научную экспозицию картин, положив в ее основу принцип исторической последовательности. Это вызвало тогда большие нарекания даже со стороны виднейших представителей художественного мира (например, Остроухова).

В 1918—1930 гг. Грабарь был директором Центральных государственных реставрационных мастерских, а с 1944 г.— директором Института истории искусств АН СССР.

Творчество Серова издавна привлекало Грабаря и высоко им оценивалось. Еще при жизни Серова Грабарь в своих статьях о художественных выставках не раз высказывался с восхищением о его работах. Он был в 1914 г. организатором посмертной выставки Серова. Если оценка творчества иных художников нередко пересматривалась Грабарем в худшую для них сторону, то Серов неизменно оставался в его глазах непревзойденным мастером, о котором он с большой любовью рассказал на страницах монографии «Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество» (М., изд. И. Кнебель, 1914) и в своих воспоминаниях «Моя жизнь. Автомонография» (М., 1937).

Среди многочисленных изданий, посвященных Серову (в год появления монографии Грабаря вышла, в частности, работа Н. Э. Радлова), труд Грабаря занимает особое место. Достаточно сказать, что Серов считал монографию «почти «Записками» или автобиографией» (Г р а б а р ь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 7). По своей значительности и достоверности с нею могут равняться лишь воспоминания В. С. Серовой. Причем та часть монографии, которая рассказывает о начале творческого пути художника, как бы образует единый комплекс с воспоминаниями Валентины Семеновны, повествующими о детских и юношеских годах ее сына, и существенно их дополняет.

Мысль написать книгу о Серове возникла у Грабаря осенью 1906 г. В монографии Грабарь сообщает, что Серов очень внимательно отнесся к его инициативе: «...мы вместе принялись за работу и перерыли все ящики и сундуки, битком набитые его этюдами, эскизами и рисунками, начиная с детских лет и кончая последними годами. Разбирая этот огромный материал, Серов тут же рассказывал все, что относилось к той или другой вещи, вспоминал крупные и мелкие события своей жизни, которая, таким образом, раскрывалась шаг за шагом. После двадцати долгих вечеров, проведенных в беседе наедине в его рабочей комнате, эта занимательная, как чудесный роман, жизнь была вся записана» (т а м ж е, стр. 5). О том, какими чувствами и мыслями был тогда наполнен Грабарь, можно судить по его письму к А. Н. Бенуа от 18(31) декабря 1906 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 421).

Впервые о многолетнем труде Грабаря широкая публика узнала в 1912 г., когда в журнале «Аполлон» (№ 10) появилось несколько глав под названием «Детство В. А.

Серова». Следующая публикация, до выхода монографии в свет, была в газете «Русские ведомости» (1913, 21 ноября, №269). Она была озаглавлена «Две жемчужины в искусстве Серова» и касалась портретов В. С. Мамонтовой и М. Я. Симонович. Монография, появившаяся в начале 1914 г., вызвала большой интерес и получила всеобщее признание. Вот что писал о ней А. М. Эфрос: «С выходом грабаревской монографии можно сказать, что серовская литература не только существует, но и почти богата, ибо труд И. Э. Грабаря охватил жизнь В. А. Серова чрезвычайно полно и широко поставил вопросы, связанные с характеристикой серовского творчества. В этом — главное и непреходящее значение книги<...> Но есть благодаря именно избранному Грабарем строю книги особая в ней черта, которая встречается чрезвычайно редко и чрезвычайно привлекательна. Это — жизненный трепет, которым обвеяна вся книга о Серове,— трепет, сообщенный той любовью к человеческой личности художника, которая может быть только у того, кто действительно в жизни близко стоял к художнику, кто дорожит им не по-академически, не потому только, что он «хорошо писал» (Россций <А. М. Эфрос>. Книга о Серове.— «Русские ведомости», 1914, 9 февраля, №33).

Другой известный критик того времени А. А. Ростиславов в следующих словах выразил свое большое удовлетворение от книги Грабаря: «Серов представлял одно из редких явлений полного слияния художника и человека. «Правдивость и любовь к простоте» были основными чертами и в его жизни и в его искусстве. Эта монолитность крупнейшего русского художника, вся безотносительная значительность оставленного им наследия так выражены в превосходной, только что вышедшей монографии Игоря Грабаря <...> Впрочем, едва ли нужно распространяться о внешнем художественном богатстве нового выпуска столь зарекомендовавшего себя издания. Достаточно сказать, что в данном случае он достоин художника. Достоин его и текст очерка, который трудно не «проглотить» сразу: до такой степени написан он живо, любовно, с совсем особым чутьем простоты и серьезности, с какими именно и необходимо подходить к Серову, и до такой степени рисуют крупнейший художественный облик. Автор не «изливает чувств», которыми, очевидно, проникнут, на первый взгляд почти только сообщает, но все малейшие черты и штрихи, сливаясь, удивительно искусно вырисовывают исключительно характерную фигуру Серова и тот сложный путь художества, по которому он шел. Отдельные словечки и фразы Серова прямо клад для его характеристики. Документирован, можно сказать, каждый шаг его развития и исканий, где в «свое» вплеталась цепь столь различных влияний<...> Очень хороши в книге характеристики выдающихся произведений Серова. Только с кое-чем можно не согласиться. Едва ли, например, одним из самых выдающихся можно назвать портрет Таманьо, благодаря рисунку. Хотелось бы более подробного выяснения портретов Романова и И. Ю. Грюнберг<...> Несколько холодным также кажется отношение к «Иде Рубинштейн»<...> Не пытаясь поставить Серова на определенную историческую полку, что и было бы, может быть, преждевременно, Грабарь называет его «последним великим портретистом старого типа», «последним убежденным певцом человека». С чувством радостного удовлетворения скажем, что прекраснейшему покойному художнику посчастливилось, в виде такого у нас исключения. Он показан во весь свой рост <...> в прекрасной книге, где в богато-художественном облике с такой полнотой, тонкостью и любовью сделана его

характеристика» (А. Ростиславов. Книга о Серове.—«Речь», 1914, 6 марта, № 63).

На страницах журнала «Голос минувшего» (1914, № 8, стр. 236, 237) монографию Грабаря отметил журналист Е. Корш: «По труду и знанию, вложенным в эту работу, и по любви к покойному и его таланту, проглядывающей всюду, книга Грабаря представляет собою лучший памятник, который мог быть создан товарищем-другом своему собрату по искусству. Это значение книги в значительной степени обуславливает собою и характер самого содержания ее <...> Но так как книга И. Грабаря является прежде всего памятником, который должен выяснить и увековечить личность художника, определить его величину и значение в глазах широкой публики, то автор, естественно, выдвигает на первый план определенные стороны личности и те большие художественные достоинства, которые, действительно, составляли силу Серова. Вполне понятно, что при этом автор книги воздерживается от всесторонней критики творчества Серова и почти не затрагивая слабых сторон его техники. Во-первых, Серов принадлежит к тем крупным художественным личностям, на которых многому можно научиться, а при этом важны не только достоинства, но сопровождающие их недостатки. Во-вторых, Игорь Грабарь является в настоящее время одним из самых образованных, наиболее компетентных и знающих лиц в вопросах современного русского искусства и особенно того времени, к которому принадлежал Серов. Тем не менее, книга И. Грабаря принадлежит к числу наиболее серьезных и наиболее интересных и отлично написанных работ по русской живописи. Почти исчерпывающий список работ Серова, возможно точная датировка их и сведения о всех сколько-нибудь значительных его произведениях делают книгу И. Грабаря совершенно неизбежным пособием для занимающегося так или иначе Серовым».

Другой рецензент так отзывался о монографии: «Искренний и просвещенный знаток русского искусства и ближайший друг В. А. Серова, И. Грабарь написал живую и милую книгу, посвященную истории и характеристике творчества своего друга, и как хорошо, что взялся за такой труд близкий к художнику человек; сколько вскрыто интереснейших страниц из жизни художника и сколько выдано тайн таланта Серова! <...> Труд Грабаря, по существу, собственно и есть биография» (К. Ш-ий <К. В. Шероцкий>. Игорь Грабарь. В. А. Серов. Жизнь и творчество.— «Русский библиофил», 1914, № 3, стр. 86).

Журналист Б. П. Лопатин считал, что монография Грабаря по своей «исключительной достоверности и полноте имеет значение документа, ценность которого будет возрастать с каждым годом» (Б. Шуйский <Б. П. Лопатин>. Литература о В. А. Серове.— Бесплатное приложение к газете «День», 1914, 13 февраля, № 43).

Известно лишь одно высказывание о монографии Грабаря, в котором занижалось ее значение. Оно принадлежит Н. Н. Пунину. В своей библиографической заметке он отдавал предпочтение работе Н. Э. Радлова и заявлял, что существующие «образцы историко-художественной прозы <...> обязывают нас к чему-то большему, чем то, что дал И. Грабарь» («Северные записки», 1914, № 2, стр. 188).

Конечно, в монографии Грабаря имелись недостатки: так, многие произведения Серова остались исследователю неизвестными, лишь в самой малой степени он использовал письма художника, совсем не отмечены разноречивые отзывы критики, появив-

шиеся в печати при жизни Серова. Но в целом монография Грабаря была выдающимся явлением в тогдашней искусствоведческой литературе, в частности, потому, что многие страницы монографии были подлинными образцами историко-художественной прозы.

Перу Грабаря принадлежат, помимо заметок о Серове в энциклопедических словарях Граната и Большой советской энциклопедии, следующие статьи: «Кончина В. А. Серова» («Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269); «Памяти Серова» (там же, 1911, 24 ноября, № 270); «Через пять лет» (там же, 1916, 24 ноября, № 271); «Две годовщины. Врубель. 1910. Серов. 1911» («Среди коллекционеров», 1922, № 2); «Валентин Александрович Серов».— Предисловие к каталогу «Выставка произведений В. А. Серова. 1865—1911». М., 1935; «Как Серов стал мастером» («Юный художник», 1936, № 1).

В последние годы жизни Грабарь много работал над подготовкой нового, расширенного и дополненного издания исследования о Серове. Четыре главы были опубликованы предварительно: «Крестьянский Серов. О деревенских пейзажах В. А. Серова» («Искусство», 1949, № 4); «Серов и Репин. Поездка в Запорожье» («Ежегодник Института истории искусств АН СССР. Живопись. Архитектура». М., 1952), «Проблема характера в творчестве В. А. Серова» (там же, 1954), «Серов-рисовальщик» (М., 1961). Полностью же в обновленном виде исследование Грабаря о Серове вышло в издательстве «Искусство» в 1965 г.

Печатаемые нами воспоминания Грабаря извлечены из его книги «Моя жизнь. Автомонография» (М., 1937, стр. 89, 90, 105, 125, 126, 134, 135, 140, 161, 165—169, 176, 177, 198, 201, 204—207, 210, 211, 215, 221, 233, 234). В целях последовательного хронологического изложения эти выдержки подверглись некоторой перепланировке. В Приложении приводятся: отрывок из статьи «Кончина В. А. Серова» («Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269), автором которой мы считаем Грабаря (в принадлежности ее Грабарю убеждает наличие в статье нигде ранее не встречавшихся биографических материалов), статья «Памяти Серова» (там же, 1911, 24 ноября, № 270) и высказывания Грабаря в связи с открытием посмертной выставки произведений Серова в 1914 г., извлеченные из заметки «Выставка Серова. Петербург» (там же, 1914, 5 января, № 4).

Обширный мемуарный материал, содержащийся в монографии Грабаря, нами не перепечатывается. Некоторые выдержки оттуда использованы при комментировании воспоминаний современников о Серове.

Из книги «Моя жизнь. Автомонография»

...Самые сердечные строки я считаю своим долгом отвести <...> Юлию Осиповичу Грюнбергу[1].

Уже в первое мое посещение редакции, на Невском, я был несказанно тронут его исключительно внимательным и дружелюбным отношением к моему рисунку. В дальнейшем его расположение росло изо дня в день и вскоре превратилось в дружбу, оборванную только его ранней смертью <...>

Спустя некоторое время после моего первого знакомства с Юлием Осиповичем подошла масленица, и он позвал меня к себе на блины. Узнав поближе его семью, я так с нею сблизился, что вскоре стал здесь своим человеком и чувствовал себя у Грюнбергов, как в своем домашнем кругу. В их квартире висело несколько вещей Серова, в том числе портрет хозяйки дома, Марии Григорьевны Грюнберг. В. А. Серов жил одно время в этой семье, как родной. Незадолго до моего появления в Петербурге он написал в этой именно квартире, в доме Жербина, на Михайловской площади, известный портрет своего отца, А. Н. Серова, находившийся еще там, когда я пришел на блины. Он поразил меня своей жизненностью, полной безыскуственностью и мастерством, с каким была написана вся обстановка комнаты — конторка, на которой композитор что-то писал, облокотившись, предметы на ней, висящие сбоку афишки и другие детали. Этот замечательный портрет казался мне подлинным шедевром, превосходившим репинские. Мне страстно хотелось знать все подробности, как Серов писал своего отца, давно уже умершего. Все наперебой рассказывали мне, как он в грюнберговской зале устроил уголок, точно воспроизводивший обстановку серовского кабинета, как написал, сначала в мастерской Репина, этюд для головы отца с актера Васильева, очень походившего на Серова-отца, а потом писал фигуру с Юлия Осиповича. Все эти подробности меня глубоко интересовали и волновали.

Одновременно с портретом отца Серов написал и портрет Марии Григорьевны. Незадолго до смерти Юлия Осиповича он написал пастелью и его портрет, пройденный им уже в 1899 г., по памяти. Портрет чрезвычайно похож и передает обаятельный облик этого замечательного человека, роль которого в истории русского просвещения известна только небольшому кругу лиц, близко стоявших к «Ниве».

...К Щербиновскому[2] приходили многие художники-москвичи, приезжавшие в Петербург во время устройства передвижных выставок, и я с ними со всеми перезнакомился. У них бывали, кроме моих старых знакомых Архипова и Иванова, Аполлинарий Васнецов, Константин Коровин и Серов, которых я впервые тут узнал.

...Передвижники действительно становились со дня на день все более академичными: от их былого реализма не оставалось и следа, громовые проповеди, жестокое бичевание нравов и пороков высших классов уступили место академическому выхолощенному искусству старости, которому подражали и многие молодые. Но во второй половине 80-х годов в среде молодежи стали замечаться первые признаки реакции: такими признаками были этюды и картины К. Коровина, Серова, Малютина, резко выделявшиеся на фоне тогдашних выставок. Эти первые ласточки надвигавшейся художественной весны были встречены с нескрываемым неодобрением и даже возмущением столпами передвижничества, и ни одна из картин этих художников не была принята на передвижную выставку.

Когда П. М. Третьяков своим замечательным инстинктом почувствовавший подлинную новизну и значительность картины Серова «Девушка, освещенная солнцем», приобрел ее в 1889 г. для галереи, Владимир Маковский на очередном обеде передвижников бросил ему вызывающую фразу: «С каких пор, Павел Михайлович, вы стали прививать вашей галерее сифилис?»[3]

Этот ядовитый, полный злопыхательства вопрос не мог быть задан на официальном выставочном обеде всего лишь за несколько лет до того, но к концу 90-х годов художественная атмосфера настолько накалилась, что люди рвались в бой. Особенно воинственно была настроена группа художественно-консервативных москвичей во главе с Маковским и Киселевым[4], ибо именно в Москве раздались первые протестующие против них голоса. Самое тревожное заключалось в том, что протесты не ограничивались заявлениями, а претворялись в дело, в широко и живописно трактованные холсты, выставлявшиеся на ученической и периодической выставках. Было ясно, что надвигалась новая сила, шедшая на смену хиревшему передвижничеству и имевшая такие же шансы опрокинуть его, какие в свое время имело передвижничество в схватке с академизмом. Что же это за новая сила?

Нам, боровшимся тогда за свои новые живописные идеи, конечно, и в голову не приходило, что мы, преследуя чисто формальные задачи и повышая свое изобразительное мастерство, одновременно и тем самым выполняем и некие иные функции, прямо или косвенно связанные с общеполитическими и социальными колебаниями, движениями и формованиями. Сперва Коровин, Серов, Малютин, Врубель, Архипов, Остроухов, Леви-

тан, а вслед за ними мы, младшее поколение, под влиянием тех образцов новейшей западной живописи, которые попадали в Москву, поняли, что не только с Мясоедовым, Волковым, Киселевым, Бодаревским, Лемохом[5] всем нам не по дороге, но что нам коренным образом чужды и лучшие из передвижников — Прянишников, Неврев, Корзухин, Максимов, Ярошенко, Маковский, Шишкин. Мы принимали только Репина и Сурикова[6], единственно нам понятных и близких. Из иностранцев мы знали французов: Коро, Руссо, Тройона, Добиньи, Милле, Даньян-Бувере, немца Менцеля, испанцев Фортуни и Мадраццо, голландца Израэльса. Мы их не только знали, но и любили, ставя неизмеримо выше всех корифеев передвижничества, за исключением тех же Репина и Сурикова. Нам хотелось большей правды, более тонкого понимания натуры, меньшей условности, «отсебятины», меньшей грубости, кустарности, трафарета. Мы не могли не видеть, что типы Вл. Маковского повторяются, что вчерашний чиновник сегодня превращается у него в повара, а сегодняшний повар завтра превратится в актера. Мы видели и от души презирали заученные банальные тона, пошлые приемы, дешевую живопись.

Нас окрестили «декадентами». Словечко это стало обиходным только в середине 90-х годов. Заимствованное у французов, где поэты-декаденты — «décadents» — противопоставляли себя парнассцам, оно впервые появилось в России в фельетоне моего брата Владимира, «Парнассцы и «декадентство», или в переводе с французского—«упадочничество», был 1889 г.[7]. Несколько лет спустя тот же термин, но уже в транскрипции «декаденты» был повторен в печати П. Д. Боборыкиным и с тех пор привился. «Декадентством» стали именовать все попытки новых исканий в искусстве и литературе. Декадентством окрестили в России то, что в Париже носило название «L'art nouveau» — «новое искусство». Термин «декадентство», или в переводе с французского — «упадочничество», был достаточно расплывчат, обнимая одновременно картины Пювиса, Бенара, Врубеля, Коровина, Серова, Малявина, Сомова, скульптуру Родена и Трубецкого, гравюры Остроумовой, стихи Бодлера, Верлена, Бальмонта[8], Брюсова, Андрея Белого. Декадентством было все, что уклонялось в сторону от классиков в литературе, живописи и скульптуре[9]. Не только Матиссов и Пикассо еще не было на горизонте, но и импрессионистов мы не видали ни в оригиналах, ни в репродукциях, не говоря уже о Сезанне, Гогене и Ван Гоге.

...Помнится, в начале 1898 года <в Мюнхен> приехал Валентин Александрович Серов. Он очень внимательно, долго рассматривал наши рисунки, которые нашел серьезно штудированными. Он расспрашивал о системе Ашбэ, сравнивал ее с чистяковской и нашел, что между ними немало общего[10]. Мы познакомили его с Ашбэ, и М. В. Веревкина[11] устроила

даже, по случаю приезда Серова, совместное с нами и Ашбэ пиршество. Ашбэ высоко ценил портреты Серова, выставленные на последней выставке мюнхенского Сецессиона[12], и был очень польщен, когда Серов стал ему расхваливать наши рисунки. Живописью нашей он не вполне был доволен и был, конечно, прав. В самом деле, в Сецессионе все мы видели его эффектный портрет великого князя Павла Александровича, в конногвардейских латах, с конем, и тонкий по живописи портрет М. К. Олив, взятый в полутоне[13]. Куда же нам было тягаться с этим огромного, европейского калибра мастером? Очаровательный этюд из северной поездки Серова, «Олень», был на той же выставке куплен принцем-регентом, а пейзаж с лошадками, пасущимися по жнивью,— «Октябрь», украшающий сейчас Третьяковскую галерею, был предметом настоящего восхищения со стороны лучших мюнхенских пейзажистов[14].

Серов произвел на всех отличное впечатление своей скромностью, неудовлетворенностью своими собственными вещами, снисходительностью к другим и глубиной своих суждений. Он говорил то, что думал, не лукавя и не делая комплиментов, почему мне было очень приятно, когда он, внимательно рассмотрев мою голову девочки, повешенную в оригиналы школы, расхвалил ее, отрезав кратко и решительно:

— Очень хорошо нарисовано и неплохо написано. Так в петербургской Академии не сделают[15].

...Во время приезда к нам в начале 1898 года Серова, он спросил меня, не хочу ли я участвовать в конкурсе, устраиваемом обычно Московским обществом любителей художеств. За премированную картину выдавали порядочную сумму, что-то рублей шестьсот — восемьсот. Я обещал что-нибудь прислать. В ноябре он напомнил мне в письме из Москвы, что если я еще не раздумал прислать на конкурс картину, то чтобы торопился и чтобы теперь же послал заявление об участии[16].

Подстегивание Серова было излишним: я уже упорно работал над картиной. Собственно это был портрет. Я выбрал девочку-натурщицу лет двенадцати, одел ее в специально сшитое короткое платьице, старо-розового оттенка, шедшего к ее золотистым распущенным волосам, бледному лицу, голубым глазам и красным губам. Я поставил ее на фоне стены, на которой повесил античный, слегка раскрашенный и патинированный барельеф. Девочка стояла во весь рост, в повороте вправо от зрителя, смотря на зрителя.

Технически картина была задумана чрезвычайно сложно, с специальной подготовкой под лессировку каждого отдельного куска, различного по цвету и фактуре. Написанная темперой, с последующим покрытием лаком, картина имела успех в кругах видевших ее мюнхенских художников. В мою мастерскую приходили и не художники, в числе их был русский

посланник А. П. Извольский, впоследствии министр иностранных дел, носивший монокль и всегда изысканно предупредительный и вежливый[17]. Посмотрев на картину, он произнес тоном, не допускающим возражения:— C'est bien du grand art,— superbe!*

В Москве картина не была удостоена премии, которую в тот раз получил Татевасьянц[18]. Художникам она показалась странной и непонятной, хотя, исполненной умело и интересно. Ее восприняли как чужеродное тело, неожиданно свалившееся на русскую почву. Серову она понравилась.

...<Серов> был, вне всякого сомнения, крупнейшей фигурой среди всех художников, группировавшихся вокруг «Мира искусства». Правда, он не был «мирискусником» типа мастеров, давших журналу и всему кружку его специфическое лицо, но его до того безоговорочно все ценили, что состоялось как бы безмолвное признание именно Серова главной творческой силой и наиболее твердой поддержкой журнала.

Каждый раз, когда Валентин Александрович Серов приезжал из Москвы, — а он ездил в то время часто, — он, как я уже упоминал, останавливался у Дягилева, почему его ежедневно можно было видеть в обычное свободное время в редакции[19]. Когда я его встретил здесь в первый раз, он был занят в своей комнате работой над «Охотой Петра I», которую писал на картоне гуашью. Он никогда раньше за такие темы не брался, и я был приятно изумлен как композицией, так и колоритностью этой вещи[20]. Одновременно он писал какие-то портреты, для которых главным образом и ездил в Петербург. Возвращаясь после сеансов домой, он охотно рассказывал о них, описывая заказчиков, часто зло, иногда с юмором. Говоря о концепции портретов, он вынимал из кармана небольшой альбом, бывший у него всегда с собой, и рисовал портрет. Многие из таких рисунков, сделанных при мне в разные годы, я узнавал впоследствии, просматривая все его огромное альбомное наследство. Их неправильно принимали и сейчас принимают за «первую мысль» знаменитых портретов. Иногда он давал в таких случаях только легкий очерк, иной раз увлекался и рисовал подробно, не замечая, как за чашкой кофе, где-нибудь у Кюба или Донона, страница заполнялась первоклассным тонким законченным рисунком.

Я слышал его рассказ о том, как, заказав ему портрет Александра III с семьей, после крушения на станции Борки, харьковский предводитель дворянства добился того, что Серову разрешили стать на лестнице, по которой должен был спускаться царь. Последний, зная о присутствии художника, тогда еще очень юного, намеренно задержался на минуту, замедлив шаг[21].

---

* Это большое искусство, превосходно! *(франц.)*

Серов рассказывал и о том, как ездил в замок Фреденсборг, в Копенгагене, чтобы писать после смерти Александра III его акварельный портрет, в мундире подшефного ему датского полка, на фоне замка. В мундире царя ему позировал высокий дворцовый гренадер. В окно глядела на него девочка, одна из царских дочерей, которую он успел также написать. Портрет царя, скомбинированный с фотографий, вышел словно написанный с натуры[22].

Но самым интересным из его рассказов о царских сеансах был тот, который относился к 1900 году, к последнему сеансу портрета Николая II, в форме шотландского полка, в красном мундире, с высокой меховой шапкой в руке.

Уходя с последнего сеанса, бывшего накануне, царь просил Серова прийти еще раз на другой день, сказав, что императрица хотела посмотреть портрет и познакомиться с его автором. Серов отправился раньше, чтобы тронуть еще кое-что. В назначенный час пришли царь с царицей. Царица просила царя принять свою обычную позу и, взяв сухую кисть из ящика с красками, стала внимательно просматривать черты лица на портрете, сравнивая их по натуре и указывая удивленному Серову на замеченные ею мнимые погрешности в рисунке.

— Тут слишком широко, здесь надо поднять, там опустить.

Серов, по его словам, опешил от этого неожиданного урока рисования, ему кровь ударила в голову, и, взяв с ящика палитру, он протянул ее царице, со словами:

— Так вы, ваше величество, лучше сами уж и пишите, если так хорошо умеете рисовать, а я больше слуга покорный.

Царица вспылила, топнула ногой и, повернувшись на каблуках, надменной походкой двинулась к выходу. Растерявшийся царь побежал за нею, в чем-то ее убеждая, но она и слушать его не хотела. Тогда он вернулся обратно и, очень извиняясь за ее горячность, сказал в ее оправдание, что ведь она ученица Каульбаха, сама недурно пишет и поэтому естественно, что несколько увлеклась.

Одновременно Серов писал большой портрет кн. З. Н. Юсуповой. На следующий день у него там был сеанс. Во время сеанса она рассказала ему, что царь у них только что завтракал и упомянул про вчерашнюю историю, прибавив, что боится, как бы Серов после этого случая не отказался от дальнейших заказов.

— И откажусь, — отрезал Серов, — ни за что больше писать их не буду.

Действительно, как ни зазывали после этого Серова в официальном порядке и кружным путем, он наотрез отказался от царских заказов. Кто помнит условия жизни в царской России и, в частности, оберегание престижа царской власти, тот поймет, какое гражданское мужество надо было иметь для того, чтобы так разговаривать и так вести себя с царями[23].

В зиму 1901—1902 года я застал его однажды еще за одним царским портретом, который он писал в пустовавшей академической мастерской, конспиративно, в стороне от всех. Я зашел туда, ошибясь дверью, и хотел уже уйти, увидав за мольбертом, с палитрой в руках, Серова, но он, узнав меня, жестом пригласил войти, проговорив сквозь зубы:

— Посмотрите, какую пакость написал.

Я увидел большой поколенный почти оконченный портрет Александра III, в полной парадной форме, в шапке набекрень, на фоне конных свитских слева и солдат справа. Портрет действительно был неудачен, скучен, неважно нарисован, мало похож и условен в живописи. Я ничего не сказал, и Серов понял смысл моего молчания[24]. Он угрюмо произнес:

— К Ашбэ мне надо бы поступить. До сих пор еще нет-нет, а свихнусь. Вот лба, например, совсем не понимаю.

Про лоб мне Серов говорил еще однажды, значительно позднее в Москве, снова повторив, что он ему не удается.

— Ведь вот все понимаю, а лба нет.

И действительно, внимательное наблюдение над лбами серовских портретов приводит к заключению, что строение лба он чувствовал менее уверенно, чем всю остальную маску лица, но в своем постоянном недовольстве собою он сильно сгущал краски. У него были слабые портреты в тех случаях, когда приступать к ним приходилось без всякого увлечения, даже с неохотой. К таким относятся портреты Красильщиковой[25], В. А. Бахрушина[26] и еще некоторые.

Но у кого из настоящих мастеров, даже величайших, их не было, этих неудач?

Помнится, в эту же зиму Серов рассказывал мне забавную историю встречи с К. А. Коровиным на станции Любань, в буфете.

— Костя!

— Антон! Ты из Питера?

— Да, а ты из Москвы?

— Да. Писал кого-нибудь в Петербурге?

— Писал, Костя, угадай кого? Ни за что не угадаешь.

Коровин подумал и вдруг выпалил:

— Победоносцева?

Действительно, Серов ехал в Москву, только что окончивши портрет Победоносцева[27], заказанный ему под величайшим секретом А. П. Нарышкиной[28].

— Я так и присел, — рассказывал Серов. — Как он, черт, догадался? Ни одна душа не знала. Я сам обещал никому не говорить и уж раскаивался, что задал ему вопрос, а он и брякнул.

В 1902 году, во время выставки «Мира искусства» в Москве, мне пришлось туда поехать, и я встретился с ним случайно на улице. Поздоровавшись, я спросил, что он пишет сейчас.

— Да вот только что кончил портрет Михаила Абрамовича Морозова.

— Что же, довольны вы?

— Что я? Забавно, что они довольны, — сказал он, ударяя на слове они.

Я сделал удивленное лицо, ибо был озадачен этой фразой.

— Ну вот увидите, тогда поймете, — сказал он, прощаясь.

Действительно, только увидавши несколько времени спустя этот знаменитый ныне портрет Третьяковской галереи, являющийся одной из самых ядовитых социальных сатир в живописи за всю историю русского искусства, я понял его мимолетную реплику[29].

Серов был в моде, и к нему нещадно приставали с заказами на портреты. От доброй половины из них он категорически отказывался. Одна пошлого типа купчиха, чванная своим богатством, была особенно назойлива докучливыми просьбами написать ее портрет, все время спрашивая, почему он ее не хочет писать.

— Потому, что вы мне не нравитесь, — был ответ, навсегда прекративший приставания.

Серов не сразу раскачивался в своих художественных симпатиях и кое-что, ему вначале не нравившееся, он позднее ставил высоко. В 1902—1903 гг. он отговаривал Дягилева приглашать на выставку Борисова-Мусатова, считая его картины «дешевкой». Через два года он изменил к ним отношение[30].

Когда-то он не выносил Сезанна, но в 1904 году на вечере в «Праге», в день открытия выставки «Союза русских художников», когда мы с ним и Остроуховым сидели в стороне и разговаривали о новейших французах, он вдруг сказал:

— Черт знает что: вот не люблю Сезанна, — противный, а от этого карнавала, с Пьеро и Арлекином, у Щукина, не отвяжешься. Какие-то терпкие, завязли в зубах, и хоть бы что.

Под конец он и Сезанна принял[31]. Рериха он вначале тоже не переносил, особенно его картину с воронами «Зловещие», которую считал надуманной и фальшивой. Его позднейшие вещи он более принимал, но самого Рериха не переваривал, считая его типичным петербургским карьеристом.

Не любил он еще Куинджи — ни его самого, ни его искусства, с его ложными эффектами.

— Что бы там ни говорили, а любой индийский этюд Верещагина стоит дороже картины Куинджи[32].

Больше всего Серов не выносил пошлости, чувствуя ее за версту везде и во всем. Ко всякому проявлению пошлости он был беспощаден и жесток, что при его всем известной правдивости, создавшей ему репутацию московского Катона, приводило иногда к сложным положениям и конфликтам.

...В эту нашу первую встречу с Бенуа мы почти не говорили — потому ли, что нам мешали, или все мы были заняты другими вопросами, хорошенько не помню, но помню, что он очень интересовался моими вещами, и мы с ним и с Дягилевым условились, что они заедут ко мне вместе с Серовым. Они втроем составляли жюри для отбора вещей на готовившуюся к Рождеству очередную выставку «Мира искусства». Серова в Петербурге не было, и пришлось визит ко мне несколько отложить[33].

...Как только Серов приехал из Москвы, он с Дягилевым и Бенуа направился ко мне смотреть мои вещи. Грабаря-литератора и критика они знали и ценили, Грабарь-художник был для них загадкой, величиной неизвестной[34]. Они ехали втроем в карете Дягилева, который не ездил на извозчиках, ибо до смерти боялся заразиться сапом в незакрытом экипаже. По дороге они гадали, что я собою представляю, и боялись разочарования. С своей стороны и я не слишком был уверен в своих этюдах из Нары и боялся, не покажутся ли они моим строгим судьям провинциальными.

Каково было мое удивление, когда они в один голос начали их расхваливать, а Дягилев даже объявил, что это будет один из лучших номеров выставки, заранее поздравляя с успехом. Он прибавил:

— Да тут никто не умеет писать — все только «левитанят», а это до того осточертело, хоть вон беги с выставки. Левитан — так, Левитан — сяк, а это совсем не то — наконец-то другое.

У меня отлегло от сердца. Я поверил в себя и принялся работать. Хотелось пописать Петербург, но было сумрачно и не живописно. Я начал бродить по городу в поисках мотивов для передачи впечатлений по памяти. Случайно проходя вечером по Фонтанке мимо электрической станции, я был поражен неожиданно открывшейся передо мной картиной: на фоне дымчатых облаков и редких темно-синих провалов чистого неба, с горящей одиноко звездочкой, вздымались кверху четыре гигантских трубы, заслонивших, вместе с вырывавшимися откуда-то снизу клубами дыма, все здание станции; клубящийся дым был залит ослепительным светом электрических фонарей и придавал нечто фантастическое всей картине.

На другой день я написал по впечатлению поразивший меня вид, и он вышел как будто ничего — лучше, во всяком случае, чем фабрика в Наре, хотя последняя очень понравилась Серову, особенно оценившему знакомый ему мотив осенних предотлетных грачиных стай. Эти два фабричных мотива появились на выставке «Мира искусства», открывшейся в начале 1902 года, в пассаже, на Невском. Кроме них, я выставил все семь этюдов Нары и портрет мюнхенской натурщицы, взятый в полутоне, в красной накидке.

Вместо возвещенного Дягилевым успеха, критика петербургских газет встретила меня насмешками и бранью: и «Новое время» и «Новости» возмущались «декадентскими» картинами, на которых вблизи ничего не разберешь. Дягилев торжествовал: ему ничего не нужно было, кроме газетной брани, в которой он усматривал несомненный успех.

Но среди художников успех был полный <...>

Нарский этюд, названный мною «Луч солнца», был еще накануне открытия выставки приобретен Третьяковской галереей[35] <...>

...Гиршман недавно перед тем женился на красавице Генриетте Леопольдовне, увековеченной позднее несколько раз Серовым. Угрюмый и не легко сходившийся с людьми, Валентин Александрович был очень расположен к ней, находя ее умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых выскочек, и очень симпатичной. Она и была такой, ее все любили, выгодно выделяя среди большинства «жен коллекционеров».

В деревне Шестове, верстах в двух от усадьбы <Дугино>, я заметил красивые плакучие березы, усеянные шапками грачиных гнезд. Мне давно хотелось написать такую березу в зимний серебристый день, без солнца. Я взял старую избенку, со срубом цвета оксидированного серебра, занесенную снегом, а рядом с нею березу. Хотелось передать эффект белого снега на белом небе, с белой березой. Эта белизна, без белильности, кажется, удалась <...>

Картина, названная мною, в соответствии с задачей, которую я себе поставил, «Белая зима», очень понравилась Серову, сказавшему мне на выставке:

— Трудная задача, а вышла у вас. Зима — действительно белая, а белил не чувствуешь.

Это впечатление достигнуто тем же способом несмешения красок на палитре, а смешения их на холсте, как и в «Сентябрьском снеге», но задача здесь была значительно сложнее[36].

...В Дугине[37] круглый год были цветы — либо полевые, либо свои, оранжерейные, либо привезенные из Москвы, от Ноева. Не помню большого длинного стола в столовой без каких-либо цветов в вазах. Цветы стояли, кроме того, на окнах, на других столах и обычно на рояле. Однажды принесли прямоугольную уступчатую корзинку, полную незабудок. У калитки вечно толпились деревенские ребята с пучками полевых цветов, которые всегда без остатка покупались. Кроме незабудок купили в этот

раз каких-то белых и желтых цветов; их вставили в вазочку, и они очутились на рояле, вместе с незабудками. Меня так восхитил вид этих цветов и особенно их отражение в черной крышке рояля, что я решил писать их, прибавив к ним два яблока и апельсин, все три в цветных помятых легких бумажках и в пучке зеленых стружек из фруктового ящика. Все это приходилось на фоне двух окон, отражавшихся в рояле, из которых на одном стояли горшки с сиреневыми кампанулами. Было так красиво, что если бы удалось дать хотя только намек на эту красоту, живописный интерес вещи был бы обеспечен. Я писал с огромным увлеченьем и со всей свободой кисти, на которую был способен, писал дня четыре, помнится, часов по пять ежедневно. Этой вещью я был удовлетворен <...> Мой натюрморт носил на выставке название «Цветы и фрукты на рояле». Он всем нравился, особенно Серову и Остроухову, тут же на вернисаже объявившими мне, что совет Третьяковской галереи приобретает эту вещь. Я подвел их обоих к картине и показал надпись внизу: «Игорь Грабарь, май 1904 г. Н. В. Мещерину[38] на добрую память».

— Как же я могу продавать дареную вещь?

— Ну, это самый обычный в практике галереи случай: Николай Васильевич, конечно, уступит для галереи, а вы получите деньги.

Мне кровь ударила в голову, и я твердо решил ни за что не идти на эту комбинацию, казавшуюся мне недостойной: раз подарил, значит, кончено, а то какой же это подарок, да еще человеку, к которому несказанно привязался, которого ценил и которому был стольким обязан. Выставка была в начале 1905 года в Москве, и я уже свыше года жил у него в имении, пользуясь всеми тамошними благами и работая в его прекрасной мастерской, как в своей собственной. Она действительно была больше моей, чем его.

Тотчас же после разговора с Серовым и Остроуховым он подошел ко мне и, отведя меня в сторону от публики, стал убеждать принять предложение Третьяковки: как ему ни жаль расставаться с вещью, которую он уже около года считал своей и полюбил, но ведь мне же должно быть интереснее видеть ее в галерее, и вдобавок получить значительную сумму денег.

Я категорически отказался, сказав, что мне приятнее видеть ее у друга, раньше всех ее оценившего. Так она и не была приобретена.

...Стояло дивное лето <1904 года>. Для утреннего чая стол с самоваром накрывался в примыкавшей к дому аллее из молодых лип. На ближнем конце длинного, накрытого скатертью стола стоял пузатый медный самовар в окружении стаканов, чашек, вазочек с вареньем и всякой снедью. Посередине стола всегда ставился сезонный букет. Сейчас, в конце мая, стояла ваза с васильками. Весь стол был залит солнечными зай-

чиками, игравшими на самоваре, посуде, скатерти, цветах и песочной дорожке аллеи. Это было так чудесно, что я взял большой холст и начал писать «Утренний чай» — картину, находящуюся сейчас в Национальной галерее в Риме и бывшую на всех больших международных выставках Европы.

Писал я эту вещь с особенной любовью и долго, сеансов десять. Окончив, я понял, что пока это лучшее из всего мною написанного. Ее оценили, однако, только за границей: ни Третьяковская галерея, ни Русский музей не заикались о ее покупке, и она ушла за границу. Только значительно позднее, за год до смерти, Серов, вернувшись из Италии, сказал мне:

— Видел в Риме ваш самовар. Он там на почетном месте, в Национальной галерее. Черт знает, как мы его с Остроуховым прозевали <...>

...Еще чистокровнее импрессионизм проявился в натюрморте, написанном мною в мае 1905 года, на том же рояле, на котором я писал за год перед тем «Цветы и фрукты».

Снова я увидал на рояле корзину, на этот раз круглую, плотно наполненную незабудками, походившими на какую-то плюшевую, дивного бирюзового цвета материю. Рядом стоял в белом кувшине букет белой и лиловой сирени. Я бросил подле на рояль еще ветку сирени и принялся писать «Сирень и незабудки», известную картину Русского музея. Она имела исключительный успех у художников и публики; в музее ее вечно копировали, почему редко можно было подойти к ней вплотную.

Когда я ее окончил, приезжавшие в Дугино художники ее очень хвалили, по всей видимости, искренне и от души, мне же она показалась скучной и суховатой по выполнению, а главное, слишком механической в своем дивизионизме, лишенной того живописного нерва, который один вносит в художественное произведение подлинно животворящее начало. Правда, я отдавал себе отчет в том, что нельзя передать целую копну таких миниатюрных цветов, как незабудка, в которых переливаются голубые, синие, сиреневые, розовые, зеленые и желтые краски, одним обобщающим тоном; сама фактура цветка диктовала фактуру живописи, но все же в результате получилась иллюзорность не чисто живописного порядка, а порядка фотографического, мне всегда ненавистного.

Я кончал еще кое-какие мелочи в картине, когда в Дугино приехали Серов и Остроухов. Я не знал, что их сюда привлекло; они еще ни разу здесь не бывали. Мы с Мещериным повели их в мастерскую, смотреть наши вещи. Я показал картину «Сирень и незабудки», очень понравившуюся обоим. Мне пришлось доказывать, чем она не хороша. Серов, нахмурившись, брякнул, обращаясь к Остроухову:

— Кокетничает.

Они не поверили моей искренности.

— А где у вас береза? — спросил Остроухов. Он имел в виду «Февральскую лазурь», тогда еще не имевшую этого названия. На выставке я ее назвал, в противовес «Белой зиме» — березе с грачиными гнездами — «Голубой зимой», установив окончательное название только позднее.

Я вытащил картину из угла мастерской на свет. Они долго сидели молча, потом встали, чтобы посмотреть живопись вблизи.

— Небо лессировано? — спросил Серов.

— Все на лессировке построено.

Потом я узнал, что Серов уже на выставке всячески убеждал Остроухова, бывшего попечителем галереи и председателем ее художественного совета, купить картину для галереи, но тот упорно отказывался, говоря, что в России индийского неба не бывает и что эта вещь из русской живописи выпадает. Это была полушутливая-полусерьезная отговорка, ставшая мне известной благодаря нашему общему приятелю И. И. Трояновскому. Как бы то ни было, картина осталась у меня в мастерской вместе с «Утренним чаем», тогда как все остальные вещи были распроданы. Я не имел ничего против, считая, что две наиболее удачные и бесспорные вещи остались у меня на руках до лучших времен, но было все же досадно, что их-то и не поняли.

Из мастерской спустились к завтраку, и подвыпивший Остроухов, наклонясь к моему уху, спросил заплетающимся языком:

— Береза свободна?

— Свободна.

— Ну, так покупаем. По рукам. О цене после.

На другой день картина была уже в Третьяковской галерее, где очень выиграла в зале с верхним светом. Несколько времени спустя, будучи недоволен названием «Голубая зима», я просил назвать ее в каталоге «Февральская лазурь».

Когда картина «Сирень и незабудки» была выставлена год спустя после «Цветов и фруктов на рояле», большинству художников она нравилась больше, чем эта последняя, в том числе и Остроухову, который убедил директора Русского музея гр. Д. И. Толстого купить ее для музея.

...Наличие революционной ситуации в 1905 году сделало возможным издание политически-сатирического журнала. С такой идеей носился неугомонный З. И. Гржебин. Круг художников «Мира искусства» неоднократно собирался то у одного, то у другого из нас — чаще всего у Добужинского, — мы судили и рядили, какой установить тип, какова должна быть внешность журнала, и больше всего бились над удачным названием. Не помню, кто предложил название «Жупел», не сразу прошедшее, но в конце концов принятое. Все это происходило в апреле 1905 г.

Летом у нас было знаменательное собрание в Куоккала, на даче А. М. Горького, на которое приехали, по нашему вызову, из Гельсингфорса художники Галлен и Ернфельд, и был Леонид Андреев. Финляндцы не говорили по-русски, и мне пришлось переводить им по-немецки. Объясняя основные задачи журнала, я говорил, что наша установка — социал-демократическая, но что ее мы будем вынуждены маскировать, прибегая к эзопову языку. Алексей Максимович дважды меня поправил, прося быть поосторожнее с термином «социал-демократический», так как не все присутствующие стоят на этой платформе. Не помню уже кто, но действительно были тогда на веранде дачи, где мы заседали, и какие-то «народники» и «трудовики», а, быть может, и эсеры. Деятельное участие во всех вопросах принимал Серов[39].

...<В 1907 году> увидав как-то в коридоре сдвинутый в сторону после «большого обеда» стол, с отвороченной на одном конце скатертью, с кучей тарелок, с ложками, ножами, вилками, в беспорядке сдвинутыми как попало, и с банкой чудесных, синих с белым, цинерарий в центре, я решил писать «Неприбранный стол», для чего уставил все это в том же хаотическом порядке в мастерской, угол которой был обит зелеными обоями с пестрыми цветочками. Писал долго и с наслаждением, но так увлекся специфическими задачами, рождавшимися в процессе работы, что забыл о своей основной антиимпрессионистской установке. Меня увлекла задача передать контраст шероховатой скатерти, блестящей посуды и матовых нежных цветов при помощи соответствующей каждому предмету фактуры и характера окраски. Вся картина написана маслом, для цветов же я взял темперную подготовку, закончив ее сверху акварельными лессировками. Желаемый контраст получился, но вся вещь далеко не была логическим развитием этюда «На голубом узоре» и не вытекала непосредственно из него, оставаясь где-то посредине между ним и «Голубой скатерью». Серову «Неприбранный стол» очень понравился, и он настоял на его приобретении в Третьяковскую галерею.

...Летом 1892 года умер младший брат П. М. Третьякова, Сергей Михайлович, завещавший все свое замечательное собрание картин новых западных мастеров Павлу Михайловичу вместе с половиной принадлежавшего им обоим дома в Лаврушинском переулке. В завещании он оговорил, что оставляет собрание брату с тем, чтобы он, присоединив его к своему, уже предназначенному в дар городу Москве, передал всю их общую галерею, вместе с домом, городу. 15 сентября того же года Павел Михайлович осуществил волю брата и свое давнее желание и передал оба собрания городу. С этого времени галерея получила название «Москов-

ской городской галереи Павла и Сергея Михайловичей Третьяковых». Третьяков перестал быть ее собственником, превратившись в пожизненного попечителя галереи.

4 декабря 1898 года Павел Михайлович умер, и Московской думе предстояло решить, как организовать дальнейшее управление галереей. Было выработано специальное «Положение о галерее», по которому во главе ее должен был стоять «попечитель», избираемый думой и являющийся одновременно председателем совета галереи. Совет должен был состоять из четырех членов, не считая председателя, которые также подлежали избранию думой.

Первым попечителем был избран тогдашний городской голова кн. В. М. Голицын. При выборе остальных членов совета решено было ввести в него одну из четырех дочерей Павла Михайловича; выбор пал на Александру Павловну Боткину, жену петербургского клинициста, сына знаменитого С. П. Боткина — Сергея Сергеевича Боткина, известного собирателя рисунков русских художников.

Кроме Боткиной, были избраны В. А. Серов, И. С. Остроухов и И. Е. Цветков, — последние два в качестве коллекционеров, из которых первый, бывший одновременно и видным художником, являлся одним из лиц, ближайшим образом связанных с Третьяковым и его семьей. Голицын был перегружен думскими делами и в делах галереи участия почти не принимал. Цветков был в оппозиции с большинством совета — Боткиной, Серовым и Остроуховым, действовавшими единодушно, почему оставался в меньшинстве, подавая особые мнения по поводу «декадентских» покупок в галерею. Фактическим руководителем совета был Остроухов.

Это время было благоприятным для галереи, пополнившейся рядом выдающихся произведений, но бывший не у дел Цветков, тщеславный по натуре, начал среди своих думских друзей агитировать против Остроухова, выставляя на вид его слишком большую терпимость к «декадентам», и последнего при новых выборах забаллотировали. Вместо Остроухова выбрали влиятельного гласного Н. П. Вишнякова, тоже имевшего репутацию «собирателя», хотя собрание его было во всех отношениях третьестепенным; антиостроуховская партия получила перевес, и фактическим руководителем оказался Цветков. Это было худшее время за всю историю Третьяковской галереи.

Когда цветковская группа приняла от Голяшкиной в дар картину Карла Беккера, пошлого немецкого художника 70-х годов — «Император Максимилиан принимает венецианское посольство в Вероне», это вызвало взрыв негодования во всем художественном мире[40]. Назрел новый конфликт, и дума назначила для решения дела, как быть с Третьяковской галереей, специальное заседание, на которое были приглашены тузы искусства, в том числе популярный В. В. Верещагин, решительно выступивший в защиту «декадентов» против «обскурантов». Это решило дело:

попечителем был избран Остроухов, а членами совета при нем—Боткина, Серов и гласные — В. А. Абрикосов[41] и А. А. Карзинкин. С этого времени дело пошло опять на лад. После смерти, в 1911 году, Серова вместо него был выбран кн. С. А. Щербатов, а после отказа от членства Абрикосова — С. Н. Третьяков.

Дело с галереей снова наладилось. Пополнение ее шло планомерно и удачно, особенно благодаря вдумчивому и настойчивому Серову, благотворно влиявшему на взбалмошного Остроухова. Серову не раз удавалось удерживать последнего от опрометчивых покупок и, с другой стороны, настаивать на покупке вещей, галерее необходимых. Через Серова на жизнь Третьяковской галереи оказывал свое влияние и «Мир искусства»: «Дама в голубом» Сомова, картины Врубеля и многое другое едва ли попали бы тогда в галерею без нажима Серова и «Мира искусства». Но временами Остроухов все же упрямился, наотрез отказываясь идти на поводу Серова, и тогда попадали в галерею вещи сомнительного качества и не попадали в нее нужные.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Памяти В. А. Серова

1

Русское искусство понесло чрезвычайно крупную потерю. Вчера утром скончался один из самых выдающихся художников нашего времени, портретист исключительной силы, Валентин Александрович Серов <...>

Портретист par excellence*, Серов любил и пейзаж, глубоко чувствовал простую русскую природу и умел передавать ее тихую, задумчивую поэзию. Несколько его пейзажных работ, в которых преобладают осенние мотивы, великолепны. И только слава серовских портретов заслоняет их от внимания большой публики. Она же делает как-то мало заметною и ценимою еще и другую сторону художественной деятельности В.А. Серова:

---

* по преимуществу *(франц.)*.

офортиста и иллюстратора. И в этой области он дал много интересного, высокоценного, иногда выдающегося <...>

Он был не из тех, которых мог забаловать успех. Был уже окружен Серов громкою славою, слышал лишь восторженные похвалы; но мало им внимал, был первым своим и строжайшим судьею. И работая над собою, стараясь еще усовершенствовать свой благородный талант и свое блестящее мастерство, он мог бы дать еще так многое...

Кончина В. А. Серова.— «Русские ведомости», 1911, 23 ноября, № 269.

2

Если бы надо было двумя словами определить главную черту нравственного облика Серова, то каждый знавший его близко сказал бы, что это — правдивость и честность,— редчайшая правдивость и совсем исключительная честность. Ни разу в жизни он не сказал неправды, ни разу не слукавил и не покривил душой, ни разу не пошел на самую незначительную сделку со своей суровой совестью.

Казалось бы, что эти редкостные качества, являющиеся ценными добродетелями для гражданина, не так уж необходимы художнику. Искусство требует иных добродетелей, ибо его таинственное очарование лежит далеко от этих проблем, и можно быть сомнительной нравственности человеком и все же большим художником. Но искусство Серова как раз теснейшим образом слито с его «гражданскими добродетелями», и самое поразительное и самое притягивающее в его созданиях — их необыкновенная правдивость и честность.

Однако нужна ли художнику правдивость и не лучше ли во сто крат «нас возвышающий обман», не лучше ли «красиво лгать», чем говорить «некрасивую правду»? К великому счастью, в искусстве нет вопроса о том, что лучше и что хуже, нет раз навсегда утвержденных правил, и как прекрасная ложь, так и самая неприглядная правда пользуются здесь одинаковыми правами. Скорее, это — вопрос вкуса, темперамента, расовых особенностей и настроений эпохи. После периода красивой лжи наступает обычно время культа правды, и наоборот.

Серов, ученик Репина, воспитался в дни расцвета реализма, когда лозунгом в искусстве была «правда жизни». Но для него важна была не столько жизненная, сколько «художественная правда», не «что», а «как», и в это «как», — в художественное выражение своих жизненных переживаний и ощущений, — он внес весь богатейший клад правдивости и честности. Во всем его огромном художественном наследстве нет ни одной фальшивой ноты, нет «позы» и «жеста». Как многим большим русским людям, ему нелегко давалось его мастерство, но зато глубоко его искусство.

В нем есть черты, до странности сближающие весь его облик с наиболее дорогими именами России, и он был не только прямой и — увы! — единственный наследник Левицкого и Боровиковского, но и один из тех редких представителей лучших заветов русской культуры, которых мы, — какое счастье среди ужаса и мрака! — от поры до времени еще с гордостью можем противопоставить Западу.

Памяти Серова. — «Русские ведомости», 1911, 24 ноября, № 270.

3

Среди рисунков, относящихся к четырнадцатилетнему возрасту, есть, по словам Грабаря, поразительные вещи.

— Эта лошадка нарисована мальчиком. Но кто поверит, что она не принадлежит карандашу опытного мастера? В 80-х годах никто так не рисовал, только Серов и Врубель, учившиеся оба у Чистякова. В картине «После пожара», относящейся к периоду 1879—1880 гг., чувствуется весь Серов. Даже излюбленная художником ворона показана на рисунке[42]. Наброски русской деревни чаруют своим настроением и красотой. Левитан долго после этого рисунка искал тех же линий <...>

Из произведений 1891 г. отмечается портрет Таманьо из собрания Гиршмана. По словам Грабаря, Серов, сам очень строгий к себе, высоко ценил эту работу. Почти одновременно с этим портретом он нарисовал портрет Мазини. Гиршман, приобретший портрет Таманьо, хотел приобрести и портрет Мазини. Серов убеждал его не делать этого: «Эти портреты по своему достоинству не должны быть поставлены рядом» <...>

Грабарь говорит: «Серов был последним портретистом наших дней, который, рисуя человека, глубоко проникал в его душу, не интересуясь исключительно воздухом и освещением. Его посмертную выставку следует изучать».

Выставка Серова. — «Русские ведомости», 1914, 5 января, № 4.

КОММЕНТАРИИ

[1] Знакомство Грабаря с Грюнбергом (о нем см. т. 1 настоящего изд. стр. 186, 187, и прим. 3, стр. 193), по-видимому, состоялось в конце 1890 г. — начале 1891 г., когда Грабарь начал сотрудничать в журнале «Нива».

[2] Дмитрий Анфимович Щербиновский (1867—1926) — ученик Академии художеств в 1891—1896 гг., пенсионер Академии с 1898 г. Находясь в Академии, Щербиновский брал в 1891 г. уроки рисования с гипса у Серова (письмо Н. В. Поленовой В. Д. Поленову от 4 февраля 1891 г.— Поленовы, стр. 594).

По словам Грабаря, Щербиновский «единодушно был признан самым ярким талантом Академии 1893—1894 гг.; от него ожидали необычайного в будущем. Блестящий оратор, он гипнотизировал студенческую аудиторию во время выступлений против казенных порядков и был всеобщим любимцем. Время показало, что чего-то самого существенного и нужного ему все же недоставало, что он обманул надежды друзей и поклонников» (Грабарь. Автомонография, стр. 104). А вот что писал Репин 23 июля 1895 г. В. В. Веревкиной: «...Щербиновского очень украшает его недюжинная интеллигентность, талант и эта гибкость культурного человека» («Художественное наследство». Т. 2, стр. 210).

После заграничной командировки, полученной от Академии, Щербиновский стал преподавателем Строгановского училища, а в 20-х гг.— ВХУТЕМАСа в Москве. Д. Н. Кардовский, хорошо знавший Щербиновского на протяжении ряда лет, писал: «...по той любви, которой он пользовался у учеников, надо думать, что это был хороший преподаватель. Кроме того, я его лично знал по Академии: это был очень умный, даровитый человек и талантливый передатчик мысли» (Д. Н. Кардовский. Об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. М., 1960, стр. 287).

[3] О подобной же истории рассказывает П. И. Нерадовский (см. т. 2 настоящего изд., стр. 29).

[4] Некоторое представление о взглядах В. Е. Маковского на декадентство дает его интервью сотруднику «Петербургской газеты» в 1902 г. Отвечая на вопрос о распространенности декадентства, он заявил: «Модными являются, конечно, последние течения в искусстве, но тут необходимо отличать импрессионизм и др. итоги декадентства. Импрессионизм всегда был, есть и будет...» На вопрос, является ли декадентство течение «с серьезными шансами на будущее», Маковский сказал: «О нет, без всяких. Правда, в настоящее время публика интересуется им, но уверяю вас, это интерес, который вызывается всякой диковинкой, в данном случае, к тому еще и уродливой<...>Реклама, собственный журнал, где можно хвалить «своих», поддержка денежная со стороны разных московских купеческих сынков — все это создало им некоторую популярность, но отнюдь не сочувствие среди общества. Интерес к декадентству — это мода, настоящая мимолетная мода. Публика ходит на их выставки, смотрит, но до сих пор по крайней мере плюет на декадентство. И эта мода, наконец, имела одно прямо-таки пагубное последствие: молодежь, не могущая хорошенько разобраться, читает их статьи да всякие «истории искусств» современные и думает, что найдена истина: в результате многие пропадают из-за этой «моды». Среди же самих декадентов немало людей близких к умственному расстройству. Один такой слишком явный пример известен всем. Это не касается, конечно, настоящих художников, как Серов, например, которых притягивают в декаденты. Серов превосходный художник, эскизный, может быть, но это еще далеко не значит, что он декадент. Да, это — мода, но это лишь момент.

который промелькнет бесследно, ничего положительного не оставив» (Н. Лидин <Н. М. Волковысский>. Чем мы интересуемся? У В. Е. Маковского.— «Петербургская газета», 1902, 7 декабря, № 336).

А. А. Киселев был настроен не так воинственно, как В. Е. Маковский. В своем письме к К. А. Савицкому от 5 июня 1900 г., касаясь журнала «Мир искусства», Киселев высказал следующее суждение: «...Конечно, много в этих статьях чепухи, но нередко попадается и очень верная оценка. Дягилев и К° далеко уж не такие бесшабашные прохвосты, как их называют наши застаревшие корифеи-передвижники. А какие превосходные снимки с рисунков Малявина, Серова и Левитана помещены в «Мире искусства»! Да, вот это художники! Надо быть справедливым и ценить искусство вообще и талант в особенности, гораздо выше, чем направление в искусстве. Тысячу Пимоненок я отдам за сотую долю Серова и досадно мне ужасно, что, покровительствуя этим Пимоненкам, мы чуть не выгнали Серова из Товарищества» (не издано; отдел рукописей ГТГ). Через некоторое время в связи с выходом Серова и других художников из ТПХВ Киселев возвращается к тем же мыслям: «...Серов не задается никакими мотивами, но его картины радуют глаз живыми тонами и красками, потому что он художник. Природа живет не только внутренней, но и внешней стороной, и схватить эту жизнь может только художник. Левитан, кроме привлекательной внешности в колорите, схватывал и глубокие поэтические мотивы, потому как художник он выше и глубже Серова. Я же только констатирую, а иногда и изобретаю интересные сюжеты, мотивы для картин, исполняя их совершенно не художественно<...> Ты говоришь, что жанры Пимоненки не портят строя на выставках Товарищества. Правда, строй этот очень пестрый. Все же я думаю, что некоторым он очень портит. Если же нет, то это очень печально для Товарищества. Если от нас будут уходить свежие силы, как Серов, Светославский и другие, а с другой стороны будут входить новые назревшие кандидаты вроде Холодковского и Саши Маковского, то мы с Пимоненкой, конечно, не испортили строя. Это очень, очень печально!» (письмо К. А. Савицкому от 11 сентября 1900 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

[5] Кирилл (Карл) Викентьевич Лемох (1841—1910) — жанрист, один из учредителей ТПХВ, академик (с 1875 г.), хранитель художественного отдела Русского музея Александра III.

Д. И. Толстой, упоминая, что ему приходилось по работе в музее сталкиваться с П. А. Брюлловым и Лемохом, писал, что они «не признавали направления «Мира искусства», считали Серова чуть ли не еретиком и всюду искали в картинах рассказа» (Д. И. Толстой. Автобиографические записки. Рукопись.— Не издано; ЦГАЛИ). См. также т. 1 настоящего изд., стр. 405, и прим. 37, стр. 463.

[6] Данные об отношениях Василия Ивановича Сурикова (1848—1916) и Серова очень скудны, хотя они были знакомы, очевидно, с середины 80-х гг. Одно время они работали вместе в мастерской Серова и его друзей на Ленивке (письмо Остроухова к Серову в сентябре 1886 г.— Серова, стр. 242). Тогда же, по всей вероятности, Серов исполнил портрет Сурикова (ныне в ГТГ).

Относительно их суждений о творчестве друг друга известно лишь, что Суриков

резко отрицательно отнесся к последним работам Серова, и его высказывания покоробили современников. Так, «Вечерняя газета», сообщая об осмотре Суриковым выставки «Мир искусства» в Москве в 1911 г. (это было после смерти Серова), отмечала, что он «вел себя чрезвычайно странно»: «Открыто хулил Серова, в особенности его великолепную «Иду Рубинштейн»: «Тут нет ни рисунка, ни колорита. Таких французских иллюстраций сколько угодно. Это отжило свой век. Это ушло. Если восторгаются, так это гипноз» (Передвижник про хвосты.— «Вечерняя газета», 1911, 14 декабря, № 112). Художник В. В. Рождественский, бывший вместе с Суриковым на этой выставке, свидетельствовал впоследствии о том же: «...Мы ходили с ним, рассматривая живопись. Он резко высказывался против направления «мирискусников», я испытывал некоторую неловкость, слушая его, так как на выставке были картины В. А. Серова» (В. В. Рождественский. Записки художника. М., 1963, стр. 33).

[7] Упоминаемая статья появилась в «Русских ведомостях» не в январе, а 3 февраля 1889 г. (в № 34).

[8] Константин Дмитриевич Бальмонт (1867—1942) — поэт-символист, после революции эмигрировал во Францию.

В 1905 г. Серов исполнил его портрет (пастель, ГТГ).

[9] Суждение Грабаря о декадентстве характерно для многих выдающихся деятелей русской культуры той эпохи, придерживавшихся в основном одинаковых с ним взглядов на искусство. Вот что, например, писал в 1928 г. А. Н. Бенуа, не скрывавший некоторой обиды за себя и своих товарищей по «Миру искусства», которых в конце 90-х гг. именовали не иначе как «декадентами»: «...какой-то газетный писака, слыша заграничный звон и не разобрав в чем дело, применил слово «декадент» или «декадентский вкус» к одному из выдающихся явлений молодого русского искусства — чуть ли не к религиозным картинам Нестерова или к пейзажам Левитана. Такие же мнимые «декаденты» были еще раньше открыты в литературе, и к моменту нашего появления это было ходячее выражение, применявшееся решительно ко всему, что только как-нибудь выделялось от серого рутинного фона, содержало хоть каплю жизненного трепета, творческого волнения, просто свежести, а тем паче, что выдавало в творце независимость и какое-либо дерзание. И эта кличка прилипла теперь сразу и безоговорочно к нам, несмотря на то, что среди нас были такие «несомненные здоровяки», как Серов, Малявин и Левитан; да и наши смелые новаторы отнюдь не болели нарочитым упадничеством» (Бенуа, стр. 29, 30). Этот же Бенуа, которого выдавали за декадента, сам ратовал за то, чтобы «объявить гонение и смерть декадентству, как таковому», поскольку «декадентство истинное<...> грозит гибелью всей культуре, всему, что есть хорошего» (письмо к Е. К. Четвертинской от 1(13) апреля 1898 г.— Там же, стр. 31).

«Что касается до декадентства,— писал 20 февраля 1904 г. Поленов И. В. Цветаеву,— то это понятие настолько широко, что Маковский и Мясоедов называют этой кличкой все свежее, живое и талантливое; за такое декадентство я горой стою» (Поленовы, стр. 645.— В письме к невестке от 22 сентября 1899 г. Стасов сетовал, что Поленов «так предан своим декадентам».— Стасов. Т. 3. Ч. 1, стр. 326; см. также: Не

фельетонист <Н. М. Ежов>. Московская жизнь.— «Новое время», 1904, 28 февраля, № 10052,— где упоминается о том, что Поленов поддерживал декадентов).

Эта же произвольность толкования в то время декадентства, о которой говорил Поленов, возмущала А. М. Васнецова: «Я враг декадентства, но не настолько устарел, чтобы не отличить скорлупы от ядра, т. е. не суметь отличить декадентства от прогресса в искусстве, двигаемого исканием новых путей и выражений. Я не враг новых веяний в искусстве и потому участие на выставках «Мира искусства» нахожу для себя полезным и в то же время не служащим в ущерб интересам нашего Товарищества» (письмо от 11 марта 1899 г. в Товарищество передвижников.— Л. Беспалова. А. М. Васнецов. М., 1956, стр. 58).

В одном тогдашнем журнале по этому же поводу так говорилось: «Прилетевшая с Запада кличка декадентство почему-то очень у нас понравилась и прочно привилась <...> у нас им принято называть все то, что ново, оригинально, странно, непонятно, худо ли, хорошо ли оно, искренне или фальшиво» (Ясный сокол. Новое искусство и его отклонения.— «Заря», 1903, 12 марта, № 12). Л. Д. Блок-Менделеева писала о том же в своих воспоминаниях: «Вот словцо <декадент>, которым долго и вкривь и вкось стремились душить все направо и налево» (Л. Д. Блок. И быль и небылицы о Блоке и обо мне.— Не издано; ЦГАЛИ). Это отмечало даже реакционнейшее «Новое время»: «Декадентство! Уличное, ходячее словечко, которое словно бубнового туза пришпиливают у нас ко всякому сколько-нибудь оригинальному, будящему воображение явлению творчества» (Ник. Энгельгардт. Ренессанс и декаданс.— «Новое время», 1900, 23 февраля, № 8617).

Журнал «Зодчий» возмущался: «Упадок! Декадентство! — Да понимали ли применявшие этот эпитет в должной степени все его значение, или же это был один лишь стратегический прием: желание во что бы то ни стало унизить то движение, следовать по пути которого у них не было ни сил, ни умения?» (П. М. Новый стиль и «декадентство».— «Зодчий», 1902, № 6, 10 февраля, стр. 65). К. Коровин спустя много лет писал Б. Б. Красину: «Слово декадент было ново, вроде сволочи, почему применяли его ко мне и Врубелю. Я-то знаю, что потому, что мы были неплохие художники» (Коровин, стр. 471).

Тот же журнал «Зодчий» делал уже некий прогноз дальнейших путей развития русского искусства: «...кличка «декадент», данная <...> рядовым солдатам направления, распространилась в обиходе и на их генералов, самих по себе и не заслуживающих, быть может, вовсе упрека в том, что они «роняют» искусство. Действительно эти «генералы» — талантливые художники <...> создали много хорошего, свежего, нового; наметили они, пожалуй, и направление, в котором и стоит и следует поработать; но только после долгой, упорной работы в этом направлении, после ряда ошибок и увлечений, впоследствии сознаваемых и отбрасываемых, создастся, вероятно, то, что можно будет назвать стилем — в высоком, полном значении этого слова, в каком мы называем стилем готику или ренессанс» (Е. С. Новое в искусстве.— «Зодчий», 1902, № 18, 5 мая, стр. 215).

Декадентство представляло такую острую и животрепещущую тему, что пресса то-

го времени уделяла ему немало внимания, публикуя различные материалы. Вот одна из характернейших статей: «Что такое декадентство? Оно вовсе не такая мелочь, как пренебрежительно думают о нем многие <...> Мне кажется, декадентство нельзя ставить ни слишком высоко, ни относиться к нему презрительно. Оно, может быть, не искусство вовсе, и не наука и не мысль, но в нем есть нечто неотделимое от творчества <...> В декадентстве, отбросив шутовство этой школы и шарлатанство, ограничившись бесспорными талантами, следует признать очень серьезную потребность времени. Не без глубоких причин совершается этот поворот вкусов, не без нужды — после увлечения ясным, законченным, реальным начинает нравиться туманное, пестрое, серое, блеклое, загадочное. Декадентство выражает только то, что созрело в тайниках душ современных людей и просится наружу,— и эта общая тайна, делающаяся явной — необходимость новой, своей культуры, своего миросозерцания, своей души. Когда старая культура начинает дряхлеть, т. е. становится для новых поколений чуждой, то как бы она ни цвела когда-то, как бы ни казалась прекрасной, она начинает неудовлетворять. Самый возвышенный культ начинает казаться бездушным, самые лучшие вкусы в искусстве — натянутыми, предвзятыми. Хочется чего-то более простого, непосредственного, наивного, первобытного <...> Декадентство в лице лучших представителей есть влечение к первобытному. Поглядите на картины этой школы, послушайте стихов или музыки. В картинах — почти рабское подражание лубочной живописи: те же яркие без полутонов цвета, те же резкие контрасты между ними, тот же наивный, детский рисунок и детская незаконченность <...> Тут дикая свобода воображения, неподчиненность натуре, желание сказать не все, а только то, что мелькнуло в душе художника, как бы странно, отрывочно, примитивно оно не было. Никакой иллюзии, как на детском рисунке, где кружок и две палочки вниз изображают человека. Тут всего намек, одна вырванная из природы черта <...> Пусть нам, которые родились и выросли в культуре старой, эта погоня за новизной кажется крайнею искусственностью и безвкусицей,— для молодежи это живая потребность своего творчества <...> Декадентство — школа промежуточная; ибо явление вовсе не нашего только времени. Оно встречалось во все века на переломе цивилизаций, при смене религиозных культов и философий. Как упадок от изысканного до первобытного, декадентство неизбежно заканчивает одну органическую эпоху и начинает другую. Нет никакого сомнения, что пройдут десятки лет и дух европейского общества во всех областях жизни выработает себе новые законченные формы, столь же стройные, закономерные, отчетливые, ясные, как в античную эпоху или в век Возрождения, но иные, и в них из современного декадентства многое останется упроченным. Как ни уродливо, как ни болезненно, как ни глупо многое в этой модной школе,— от нее, как от новорожденного ребенка, дышит почти минеральной свежестью природы. В старых школах чувствуешь, что творящий дух исчерпал свои источники, здесь — он начинает их.

Проследите историю развития какого-нибудь эмбриона: какие странные, чудовищные, иногда отвратительные формы принимает он, прежде чем созреть в существо живое. Декадентство вернее было бы назвать эмбрионизмом; это искусство не одряхлевшего, а едва лишь возникающего, первобытного творчества» (М. Меньшиков. Отклики.— «Неделя», 1899, № 12, стр. 414, 415).

Из высказываний мастеров искусства о декадентстве любопытны еще два, затерявшихся на страницах «Петербургской газеты». В. В. Верещагин, на вопрос сотрудника газеты, как он смотрит на декадентство, заявил, что было бы неправильно усматривать «в новом направлении одни ошибки — далеко нет!» И далее он сказал: «В нем, как во всем, есть и хорошие стороны: страдает рисунок, страдает гармония красок, сплошь и рядом страдает смысл, но есть смелые порывы в сочетании красок, часто есть желание схватить, передать редкое, трудное фантастическое освещение, от которого чураются высшие школы... Наиболее талантливые представители нового направления — спасибо им — не дают засыпать если не мысли, то хоть глазу, и представители прежних направлений, жалующиеся на дерзость и шум рекламы новаторов, сами отчасти виноваты в том, что сделали их возможными, заснувши на излюбленных тонах, красках и даже темах» (У В. В. Верещагина.— «Петербургская газета», 1897, 15 ноября, № 314).

М. М. Антокольский, известный своим вдумчивым отношением к вопросам художественной жизни, высказал такое суждение о декадентстве: «Что же касается декадентства вообще, как в живописи, так и в скульптуре, то, если хотите, я признаю его, но только по отношению к изображению предметов неодушевленных. Я признаю декадентство в декоративной живописи, в предметах художественной промышленности, но отнюдь не в изображении человека. Ведь, в сущности, декадентство есть ни что иное, как отступление от форм действительности, формы же человека никогда не изменяются!.. Изменяться могут лишь формы неодушевленных предметов, как, например, предметов домашней утвари, мебели и т. п.» (Р. У М. М. Антокольского.— «Петербургская газета», 1899, 18 декабря, № 347). В 1901 г., незадолго до смерти, Антокольский писал: «Всякий раз, когда я говорю про новейшее искусство, я должен сделать одну оговорку. От души радовался бы я всякому новому искусству, если бы в нем было действительно что-нибудь новое и художественное, но у декадентов нет ни того, ни другого. В с е т о, ч т о о н и д е л а ю т,— е с т ь п о д р а ж а н и е у ж е с д е л а н н о м у, только у них все это как-то выходит наизнанку. Итак, я не враг «нового искусства», а враг декадентов, антиестественников,— тех, которые желают подняться выше природы, уродуют ее; я враг недоучек, дилетантов, которые одно только и знают, будто все знают,— словом, я враг врагов искусства» (М. М. Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. СПб., 1905, стр. 988, 989).

Печать чутко реагировала на то, как в культурных кругах России изменялись взгляды на назначение и содержание искусства. Одна петербургская газета писала, например: «Одно время были в моде картины «со слезою» на гражданские мотивы. В сущности, это была не живопись, а символизированная проповедь. Автор брал не исполнением, а содержанием. На них еще находились охотники. Теперь тенденциозная, «обличительная» живопись вышла из моды. Художники заняты исканием новых путей в искусстве. Они стараются передать возможно правдивее то или другое впечатление, производимое на них природою. Отсюда ряд произведений, в которых публика не в состоянии разобраться. Глаз до того привык к шаблонным, стереотипным линиям и краскам, что всякое новое сочетание света и теней кажется человеку чем-то диким, невежественным. Раскошелился бы иной господин на картину — содержание не подходит... Все как-то эскизно, неопределенно и краски такие неожиданные» (П ч е л а

<М. М. Фрейденберг>. День за днем.— «Петербургский листок», 1901, 16 сентября, № 254). О совершающейся «эволюции в искусстве» говорили многие мастера искусства, в том числе и Репин (см. т. 1 настоящего изд., прим. 28, стр. 285). В те годы произошел даже разрыв между Репиным и Стасовым, вызванный спорами по принципиальным вопросам, спорами, в которых далеко не всегда был прав Репин. В период, когда Репин был близок к журналу «Мир искусства», Стасов писал М. М. Антокольскому 21 ноября 1900 г.: «Для меня несомненно, что он <Репин> в душе декадент и их всех уважает и любит, но только «обстоятельства» принуждают его быть против них <декадентов>» (В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры. Т. 1. М., 1962, стр. 91; см. также т. 2 настоящего изд., письмо 6, стр. 376, и прим. 19, стр. 384).

Можно указать на то, что для членов царского дома и их приближенных слово «декадент» являлось каким-то жупелом. По словам В. А. Теляковского, царь, рассматривая программу одного званного вечера, написал: «лучше бы сделать программу проще без декадентского стиля» (запись в дневнике Теляковского от 10 апреля 1902 г.— Не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Б. М. Кустодиев в письме к И. А. Рязановскому от 12 февраля 1911 г. рассказывает о своих сеансах у Николая II: «Много беседовали — конечно, не о политике (чего очень боялись мои заказчики), а так, по искусству больше — но просветить мне его не удалось — безнадежен, увы... Что еще хорошо — стариной интересуется, не знаю только, глубоко или так, «из-за места». Враг новшеств, и импрессионизм смешивает с революцией; «импрессионизм и я — это две вещи несовместимые»,— его фраза» (Б. М. Кустодиев. Л., 1967, стр. 114, 115). Президент Академии художеств, великий князь Владимир Александрович, как гласит запись Теляковского от 20 января 1908 г., «не любит декадентства» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Министр императорского двора В. Б. Фредерикс во время разговора с Теляковским 30 мая 1904 г. заметил, что он, Фредерикс, «к декадентам не питает вообще симпатии» (там же).

[10] Антон Ашбэ (1862—1905) — живописец и педагог, преподававший в собственной школе живописи и рисования в Мюнхене (с 1891 г.).

В своих воспоминаниях Грабарь так характеризовал его: «Ашбэ был крупнейшим педагогом. Малоодаренный живописец, он был блестящим рисовальщиком и имел замечательно верный глаз. Он обращал внимание учеников только на основное, главное, заставляя отбрасывать мелочи. Важна была только «большая линия» и «большая форма» (Грабарь. Автомонография, стр. 126).

То, что в системах Ашбэ и Чистякова было «немало общего», отмечал и Репин (М. Ф. Шемякин. Некоторые эпизоды из моих встреч с Репиным.— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 259).

[11] Марианна Владимировна Веревкина (1870—1938) — художник.

По словам Грабаря, Веревкина «была богато одарена от природы. Она любила и знала музыку и сама хорошо играла на рояле, но прострелив нечанно разрядившимся ружьем кисть правой руки, она вынуждена была бросить игру. Ученица Репина и сама даровитый живописец, она почти забросила и живопись, хотя потратила немало усилий, чтобы научиться работать левой рукой: все кости правой кисти были раздроблены.

Она много читала, прекрасно знала всю иностранную изящную литературу и особенно литературу по искусству» (Грабарь. Автомонография, стр. 122).

В 1888 г. Репин написал ее портрет в больничном халате, с перевязанной рукой.

[12] Сецессион (Sezession — нем.; Secession — франц. — отделение) — название, принятое в конце XIX в. немецкими и австрийскими художниками, обособившимися от представителей академического официального искусства.

Впервые Сецессион был основан в Мюнхене в 1892 г., затем возникли Сецессионы в Вене (1897) и Берлине (1899).

После участия на выставке мюнхенского Сецессиона в 1898 г. Серов и Левитан были избраны его членами (см. т. 1 настоящего изд., стр. 501, 502, и т. 2 настоящего изд., письмо 7, стр. 376, и прим. 20, стр. 385).

[13] Мара Константиновна Олив (1870—1963) — двоюродная племянница С. И. Мамонтова, была замужем за Ю. А. Мамонтовым, потом за Ф. Д. Свербеевым.

Репин и Серов писали ее портреты. О портрете Серова, исполненном в 1895 г., см. Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 140—143.

[14] В России картина «Октябрь» (1895, ГТГ) впервые была показана на XXIV передвижной выставке в 1896 г. (тогда она называлась «По жнивью») и была отмечена ценителями искусства. Некоторые из них утверждали, что картина «своеобразна по исполнению» и весь ее интерес «в оригинальном освещении» (По передвижной выставке. II.— «Новости дня», 1896, 28 марта, № 4596). Грабарь был очарован этой вещью. В его рецензии на выставку имелись такие строки: «...Серов — портретист, приковывающий к себе на последних выставках всеобщее внимание, написал пейзаж «По жнивью», до такой степени простой и нехитрый по концепции, что, казалось бы, трудно сделать из такого материала что-нибудь интересное; между тем пейзаж с сжатым полем, с несколькими пасущимися лошадками и коровами, с мальчиком, усевшимся в траве, написан до такой степени художественно и с таким вкусом и пониманием, что эта небольшая картинка может соперничать с самыми обдуманными пейзажами г. Левитана» (Гр<абарь>. XXIV передвижная выставка.— «Нива», 1896, № 15, 13 августа, стр. 350).

Эту картину Грабарь позже назвал «самой потрясающей и совершенной из крестьянских картин Серова» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 200; см. также восторженный отзыв Бенуа в т. 1 настоящего изд., стр. 402).

[15] Грабарь тоже был удовлетворен этой своей работой и сорок лет спустя после встречи с Серовым писал: «Весною 1897 г. мне удалось неплохо написать голову девочки-блондинки, с голубыми глазами и нежным цветом лица, с румянцем на щеках. Она была похожа и довольно жизненна» (Грабарь. Автомонография, стр. 128).

[16] В архиве Грабаря сохранилось упоминаемое письмо Серова, датированное 16 ноября 1898 г. В нем имеются следующие строки: «Посылаю Вам объявление о конкурсе. Советую Вам поторопиться с отправлением на конкурс. Пошлите через агентство «Гергард и Гей» (в Мюнхене есть агентура) на имя секретаря Общества Дмитрия Всеволодовича Грушецкого. Это самое лучшее и удобное, если он и будет знать имя Ваше, то только он один, и беды в этом не будет. Итак, на вещи Вашей Вы пишете знак. Затем

Вы пишете конверт с этим знаком и в конверт кладете свою карточку визитную или записку, что мол Вы — Вы. Письмо это Вы посылаете почтой — вот и все» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

[17] Александр Петрович Извольский (1856—1919) — дипломат, государственный деятель царской России. После революции — эмигрант, принимал участие в подготовке интервенции против Советской России.

28 мая 1897 г. Серов, работая над картиной «Торжество миропомазания в Успенском соборе», обратился к А. П. Извольскому с письмом, в котором просил его как участника коронации доставить свою фотографическую карточку, так как в изображенных на картине лицах он, Серов, должен был по желанию царя соблюдать «более точное, портретное сходство» (не издано; ЦГИАЛ СССР). 26 июня 1897 г. в письме, сопровождавшем картину, Серов сообщал секретарю Академии художеств В. П. Лобойкову: «Благодарю Вас очень за все хлопоты по части г. Извольского: а он, шутник, надел ленту Римскую, которой у него в коронацию не было, и сегодня я полдня разъезжал в Капитул орденов и министерство иностранных дел, чтобы узнать, что это за лента; очень рад, что ее, ленты, не нужно совсем» (не издано; там же).

[18] Егише Мартиросович Татевосянц (Татевосян) (1870—1936) — художник, ученик В. Д. Поленова, выпускник Училища живописи, в котором занимался в 1885—1895 гг., впоследствии заслуженный деятель искусств Армянской ССР.

В воспоминания Грабаря вкралась неточность: Татевосянц был удостоен не одной премии, а двух. Ему были присуждены «премия за жанр в широком смысле» имени Поленова и Репина за картину «Проповедь правоверным» и «премия за жанр из русского быта» за картину «Полуденный обед».

Всего на конкурс было представлено шестьдесят произведений. Решение жюри МОЛХ (в его состав входили, в частности, Серов и С. И. Мамонтов) о присуждении премий Татевосянцу вызвало большое недовольство художников, коллекционеров и печати. В газете «Московские ведомости» был даже напечатан протест ряда членов общества (1899, 1 января, № 1). Журналист Н. М. Ежов, касаясь присуждения премий Татевосянцу, писал: «Публика, просмотрев картины, приняла больше сторону протестующих. Действительно, еще туда-сюда картина «Полуденный обед», хотя и в ней не без грехов, но «Проповедь правоверным», по бесстрастному отзыву знатоков живописи, нечто декадентское и ровно ничего не выражающее <...> Теперь в Москве говорят о том, что члены жюри, присуждавшие премии, так прижаты к стенке, что хотят бежать не в двери, а, не плоше гоголевского Подколесина, прямо в окно: будто бы подумывают о выходе из корпорации... С одной стороны их преследуют насмешки художников, с другой слышатся требования прессы разъяснить печатно это недоразумение. Мне передавали, что жюри находит себе оправдание в том, что якобы нужно было найти ученика, которому следовало присудить премии. Много лет жюри забраковывало работы юных Рафаэлей, теперь, чтобы избегнуть обвинения в чересчур излишней строгости, судьи решили дать награду «лучшему из конкурирующих», а вовсе не тому, кто нарисовал действительно хорошую картину. Я предпочел бы слухам ответ самих судей, г. г. Поленова, Архипова, Серова, Коровина и др., напечатанный в какой-нибудь

газете. Говорят, что в составе жюри был один московский богатый меценат — милости просим высказаться и мецената» (Не фельетонист <Н. М. Ежов>. Московская жизнь.— «Новое время», 1899, 6 февраля, № 8242).

Прошедшее с тех пор время решило этот спор в пользу Татевосянца. Р. Г. Дрампян, автор монографии «Егише Татевосян» (М., 1957, стр. 35), пишет: «Необоснованность обвинений» в нетерпимой новизне» и даже в «декадентстве», брошенных по адресу Татевосяна, говорит о консервативности и склонности к рутине со стороны тех, кто неспособен был понять что-либо новое, идущее не по проторенной дороге».

[19] Редакция журнала «Мир искусства» размещалась в квартире Дягилева на Фонтанке, 21.

[20] Полное название этого произведения Серова «Царь Петр с кн. Ф. Ю. Ромодановским, Лефортом, Ив. Бутурлиным и Зотовым присутствуют на псовой охоте, устроенной боярами» (1902, темпера, ГРМ).

В монографии Грабарь, говоря об этой работе Серова, писал: «Петр у него не похож на обычные изображения этого государя; это не Петр эпохи Полтавской баталии и не Петр Петербургского периода, а тот юный царь, который в сопровождении Лефорта и других друзей из Лефортовской слободы тешился охотой на досуге от военных забав <...> Юный Петр у него не охотится, а забавляется: он от души смеется, видя, как свалился с лошади старый боярин, которого поднимают с земли мужики,— жестокая Петровская забава» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 242—246). Не говоря уже о противоречивости высказывания Грабаря: «тешился охотой» — «не охотится, а забавляется»,— укажем лишь на то, что исследователь неправильно толкует содержание этой картины. Она предназначалась для иллюстрирования следующего эпизода из издания Н. И. Кутепова «Царская и императорская охота на Руси. Конец XVII и XVIII век» (Т. 3, СПб., 1902, стр. 7): «...Петр I в молодости не только «не чувствовал никакой склонности» к охоте, но и был принципиальным противником охоты, как пустой и недостойной забавы. По словам Голикова, Петр однажды в ранней юности остроумно насмеялся над боярами, любителями охоты. Когда несколько бояр начали выхвалять перед ним псовую и птичью охоты, как благородные забавы, прося его посетить их, Петр назначил день и место для псовой охоты. Выехав затем в поле, он объявил боярам, что желает иметь дело только с ними, а не с псарями-холопами. Псари должны были удалиться, передав собак господам. Господа же тотчас «привели псов в расстройку»; напуганные собаками лошади занесли далеко в поле своих седоков; некоторых сбили с седла; других же собаки, путаясь в сворах, стащили с лошадей. Когда на другой день государь пригласил бояр,— тех, которые не лежали в постели после псовой охоты,— участвовать в соколиной охоте, то они решительно отказались, помня полученный урок. Тогда юный Петр сказал им следующее: «Аще светлая слава есть в оружии, то почто же мя ко псовой охоте от дел царских отвлекаете и от славы к бессилию приводите? Аз царь есмь и подобает ми быти воину, а охота оная прилежит псарям и холопам».

Таким образом, на картине изображено, как юный Петр I преподносит жестокий урок боярам, подвергнув их публичному посрамлению и унижению в любимом их за-

нятии — охоте. Эта картина заслужила высокую оценку Стасова, хотя в то время он стал высказывать критические замечания в адрес художника (см. т. 2 настоящего изд., стр. 378).

[21] Об этом портрете Александра III см. т. 2 настоящего изд., стр. 260, 261. О встрече Серова с Александром III упоминают, но уже по-иному, В. С. Мамонтов (т. 1 настоящего изд., стр. 146) и В. Д. Дервиз (т. 1 настоящего изд., стр. 208, 209).

Харьковским губернским предводителем дворянства был граф Василий Алексеевич Капнист (1838—1910), потомок известного сатирика. В 1885—1898 гг. Серов не раз исполнял портреты членов его семьи.

[22] Этот портрет Александра III Серов исполнил по заказу Николая II, пожелавшего, как указывалось в письме художника от первой половины июля 1899 г. на имя секретаря Академии художеств В. П. Лобойкова, «чтобы фоном портрета служил какой-либо из дворцов Дании» (не издано; ЦГИАЛ СССР). Поездка Серова в Данию, вызванная необходимостью сделать зарисовки с натуры, была, по-видимому, недолгой — с середины июля по начало августа 1899 г., так как в письме Е. Е. Лансере к А. П. Остроумовой-Лебедевой от 3 августа 1899 г. сообщается, что Серов только что вернулся в Россию (не издано; отдел рукописей ГПБ). 19 августа 1899 г., согласно документам в делах Академии художеств, Серов уже получил за портрет деньги.

Впервые портрет был показан публике на выставке «Мира искусства» в 1900 г. и вызвал положительные отклики. Вот один из отзывов печати: «Живой струей бьет талант в произведениях В. Серова: прекрасный и по общему впечатлению и по деталям дальнего плана портрет покойного императора Александра III в форме датского полка (акварель)» (*** Художественная выставка в музее Штиглица.— «Новое время», 1900, 29 января, № 8593).

[23] На этом инциденте с царицей современники Серова не раз останавливаются в своих воспоминаниях (Г. Л. Гиршман, С. Д. Милорадович, С. А. Щербатов и др.).

В изложении Грабаря встречаются некоторые неточности. Он связывает эту историю с шотландским портретом Николая II, который Серов писал в 1900 г. Между тем, как видно из письма Серова к жене от 19 февраля 1900 г., после шотландского портрета Серов исполнил еще портрет Николая II в тужурке (Серов. Переписка, стр. 138.— Это письмо, помещенное среди писем 1900 г., имеет пометку «суббота», но оно может быть точно датировано — 19 февраля 1900 г.). В точности сообщаемого Грабарем заставляют усомниться и слова Серова о том, что царица находила шотландский портрет хорошим (там же). Какой портрет оказался последним в ряду портретов Николая II, созданных Серовым,— пока выяснить не удалось. A. Haskell, явно со слов В. Ф. Нувеля, служившего в министерстве императорского двора, утверждает, что инцидент произошел из-за «кавказского» портрета (В делах Академии художеств, хранящихся в ЦГИАЛ СССР, имеется переписка с Серовым о написании им портрета Николая II, «поколенного размера, в парадной форме 80-го Кабардинского генерал-фельдмаршала князя Барятинского полка».— Письмо И. И. Толстого к Серову от 25 сентября 1900 г.; не издано.— Как видно из документов, Серов работал над портретом до февраля 1901 г.

В 1930-х гг. портрет находился в частном собрании в Лондоне). Неточен Грабарь и в том, что разрыв Серова с царским домом он относит к 1900 г. (Несколько дальше он еще больше усугубляет путаницу, утверждая, что в зиму 1901/02 г. застал Серова «еще за одним царским портретом»). На самом деле, как следует из дневниковой записи В. А. Теляковского от 20 декабря 1901 г., Серов именно в эти дни отказался от царского заказа (см. т. 2 настоящего изд., стр. 502, 503). В связи с этой историей в Академии художеств было заведено дело под необычным названием: «О передаче художнику Липгарту в виду отказа художника Серова поясного портрета е<го> и<мператорско-го> в<еличества>» (ЦГИАЛ СССР, ф. 472, оп. 43. К сожалению, самого дела нет. По-видимому, оно было изъято из архива Академии в годы революции). Царь не забыл происшедшего. В 1911 г., назначая пенсию овдовевшей О. Ф. Серовой, Николай II сказал: «...он Серов меня сильно оскорбил в лице императрицы» (A. Haskell. Diaghileff. His Artistic and Private Life. London, 1935, p. 124).

Очевидно, близкие Серова были в полном неведении об этой истории, а сам он, по обыкновению, хранил молчание. Этим можно объяснить ошибку В. Д. Дервиза, С. С. Мамонтова и Н. П. Ульянова, утверждавших в печати, что разрыв Серова с царским домом произошел после кровавых событий 9 января 1905 г. С их слов эта ошибка перешла в искусствоведческие работы (см., например, Сергей Эрнст. В. А. Серов. Пг., 1921, стр. 85).

[24] Грабарь неточен в отношении времени работы Серова над портретом Александра III на маневрах. Скорее всего это было не в зиму 1901/02 г., а в конце 1900 г.

Ныне портрет находится в ГРМ.

[25] Елизавета Алексеевна Красильщикова принадлежала к одной из самых богатых купеческих семей Москвы, владевшей хлопчатобумажной мануфактурой «Товарищество Анны Красильщиковой с сыновьями» в Костромской губернии.

Портрет ее Серов писал дважды — пастелью и маслом — в 1906 г. (первый ныне находится в Краснодарском художественном музее им. А. В. Луначарского, второй — в Киевском государственном музее русского искусства).

[26] Василий Алексеевич Бахрушин (1833—1906) — фабрикант, гласный Московской городской думы, по заказу которой в 1899 г. Серов исполнил его портрет (ныне в ГИМ).

[27] Константин Петрович Победоносцев (1827—1907) — обер-прокурор синода, реакционный государственный деятель России.

В начале 1902 г. у Победоносцева налицо были признаки старческого маразма. В. А. Теляковский, посетивший Победоносцева спустя полтора года после Серова, записал 11 ноября 1903 г. в своем дневнике: «...уже плохо воспринимает и состарился. Словом, отжил» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

По мнению современников, портрет был удачным. Знакомый Серова С. А. Рачинский сообщал, например, своей сестре 29 апреля 1902 г.: «А. Н. Нарышкина <о ней см. след. прим.> добилась хорошего портрета П<обедоносцева> работы Серова. Устроила она у себя политический салон» (не издано; ЦГАЛИ).

Ныне этот портрет (уголь, карандаш) находится в ГРМ.

[28] Александра Николаевна Нарышкина, княгиня (1839—1918), урожденная Чичерина, статс-дама, родная тетка первого советского наркоминдела Г. В. Чичерина (в «Автомонографии» Грабаря, стр. 167, она ошибочно именуется А. П. Нарышкиной). Одна из ее современниц, занимавшая видное положение в близких к царскому дому сферах, говорила о А. Н. Нарышкиной, что это была женщина «хорошо известная петербургскому обществу под именем тети Саши» (Е. А. Нарышкина. Мои воспоминания. СПб., 1906, стр. 144).

В 1902 г. Серов по просьбе А. Н. Нарышкиной исполнил портреты ее братьев, известных общественных деятелей Бориса и Владимира Чичериных, а в 1905 г.— П. П. Семенова-Тян-Шанского. Заказ на последний портрет она передала через Остроухова, которому писала 28 февраля 1905 г.: «...Теперь вот какое дело: когда поедет Серов в Петербург, прошу его карандашом нарисовать портрет Петра Петровича Семенова — знаменитого географа. Голова чудная! И его портрета не существует. Старинный он друг и много работал для эмансипации» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Как видно из писем Нарышкиной к Остроухову, Серов откликнулся еще на одну ее просьбу. 12 октября 1904 г. она просила Остроухова «пожертвовать сколько-нибудь на солдат-калек» (не издано; там же). Через два месяца — 12 декабря 1904 г.— Нарышкина писала: «...глубоко тронута, утешена вашею помощью; благодарю милого Серова. Его трудовая деньга, как чистый фимиам подымется к небесам» (не издано; там же).

[29] Спустя семнадцать лет после выхода в свет «Автомонографии» Грабарь вновь повторил свой рассказ об этой встрече с Серовым в статье «Проблема характера в творчестве В. А. Серова» («Ежегодник Института истории искусств АН СССР. Живопись и архитектура». М., 1954, стр. 150), где еще положительнее охарактеризовал это произведение Серова: «Припоминая знаменитые портреты мировых музеев, я не могу назвать ни одного, который был бы вызван к жизни в обличительном настроении столь высокого порядка, кроме, быть может, портрета адмирала Борро в Берлине. Не портрет, а целый роман захватывающего интереса». А вот что писал Грабарь об этом портрете в монографии о художнике: «Надо сознаться, что во всей европейской портретной живописи едва ли найдется другой пример столь удачного и убедительного применения своеобразной теории «обратной композиции», как именно портрет М. А. Морозова. Жизненно-случайное возведено здесь в некий грандиоз, и фигура, вросшая в землю своими упрямо расставленными ногами, приобрела значительность и торжественность фрески; случайно ставшая посреди комнаты модель выросла в монументальное изображение. В этом портрете есть такие превосходно написанные куски, как, например, голова, но уже при беглом взгляде на него, даже если не знать оригинала, а видеть всего лишь одноцветное его воспроизведение, становится ясно, что Серова захватила здесь не живописная сторона, а сторона выражения характера. Эта последняя черта портрета настолько ярка, что многие склонны были обвинять автора в намеренной утрировке, и называли портрет карикатурой. Это глубоко неверно: сгущение,

собирание в один фокус разнообразных особенностей данного человека есть необходимое условие всякой могучей характеристики, ибо только в таком случае явление единичное претворяется в собирательное, случайно подмеченное приобретает смысл типичного и вырастает до размеров символа. Тот подход к портрету, который Серов искал неустанно с тех пор как начал уходить от задач чисто живописных, теперь, в портрете М. А. Морозова, нашел свое высшее и окончательное выражение» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 146—150).

Высокая оценка портрета Морозова, данная Грабарем, вызывает, однако, сомнение в той части, где утверждается, что это произведение было исполнено «злым» Серовым и «в обличительном настроении столь высокого порядка». Скорее прав С. С. Мамонтов, который считал, что Серов «добродушно» посмеялся над Морозовым (см т. 1 настоящего изд., стр. 168).

[30] Очевидно, Серов стал благожелательно относиться к творчеству В. Э. Борисова-Мусатова лишь в 1905 г., незадолго до смерти этого художника, последовавшей 26 октября 1905 г. (см. т. 1 настоящего изд., письмо 39, стр. 268).

[31] Об отношении Серова к постимпрессионистам и в том числе к Сезанну см. т. 2 настоящего изд., стр. 406.

[32] Имеется еще одно свидетельство о том, что в зрелом возрасте Серов совсем не ценил искусство выдающегося пейзажиста А. И. Куинджи (1842—1910). В письме к В. В. Стасову от 5 октября 1894 г. Серов назвал Куинджи среди тех живописцев, которых определил как «почти не художников» (не издано; ИРЛИ). Между тем пятнадцатилетнему Серову произведения Куинджи нравились. Вот как он отзывался тогда о них и, в частности, о картине Куинджи «Лунная ночь на Днепре» в письме к матери: «Эта картина, по словам знатоков, лучшее произведение пейзажиста Куинджи, дышит поэзией и вполне правдива. Все его прежние работы поражали эффектностью, красотой колорита и верной передачей общего впечатления пейзажа; но везде бросалось в глаза, даже несведущей публике, отсутствие отделки, потому картины его носили характер декоративный. Последняя картина «Ночь на Днепре» безукоризненна по технике. Пейзажи теперешних художников кажутся какими-то серыми перед картинами Куинджи. Подобного эффекта в освещении и подобной художественной простоты сюжета никому не удалось передать так виртуозно, как Куинджи» (не издано; собрание О. А. Хортик-Серовой, Москва).

[33] Как можно установить по воспоминаниям Грабаря, его первая встреча с Серовым в Петербурге состоялась в ноябре 1901 г.

Грабарь ошибается, утверждая, что очередная выставка «Мира искусства» в конце 1901 г. готовилась к рождеству. На самом деле она проходила с 9 марта по 21 апреля 1902 г.

[34] В другом месте своих воспоминаний Грабарь сообщает: члены редакции «Мира искусства» «знали, что я художник, но понятия не имели о том, что и как я пишу, хотя и верили Серову, уверявшему, что я «как будто ничего себе» (Грабарь. Автомонография, стр. 154).

[35] Эта картина Грабаря была куплена советом Третьяковской галереи с выставки «Мира искусства» вместе с палестинскими этюдами Я. Ф. Ционглинского, «С берегов реки Вятки» А. А. Рылова, «Утро в саду» К. А. Сомова. Газета «Московские ведомости», касаясь этих приобретений, писала, что «хозяева знаменитой и бесподобной Третьяковской галереи купили девять «монстров» на петербургской выставке» (1902, 20 марта, № 78).

[36] Пейзаж «Белая зима», который в начале 1904 г. Грабарь писал вблизи Дугино, находится ныне в ГТГ.

[37] Дугино — усадьба художника Н. В. Мещерина, находившаяся на левом берегу реки Пахры, в двадцати восьми верстах от Москвы. Здесь жили и работали многие видные пейзажисты: Аладжалов, Грабарь, Левитан, Малютин, Переплетчиков, А. Степанов и другие. «В Дугино,— писал Переплетчиков,— привлекала художников красота местности, радушие и гостеприимство его владельцев и в особенности симпатичная личность Николая Васильевича <...> Он не только сам пишет, но и коллекционирует чужие картины, собирает книги, художественные изделия» (В. Переплетчиков. Н. В. Мещерин. Некролог.— «Известия литературно-художественного кружка», 1916, № 16, декабрь, стр. 18).

[38] Николай Васильевич Мещерин (1864—1916) — пейзажист, приходился тестем И. Э. Грабарю.

В «Автомонографии» Грабарь неоднократно в теплых выражениях отзывался о Н. В. Мещерине и говорил о его «несомненном даровании»: «Мещерин начал довольно поздно заниматься живописью — лет тридцати, пользуясь советами Переплетчикова <...> Первые уроки рисования он брал у А. М. Корина, потом у М. Х. Аладжалова и отчасти у Переплетчикова. У него сразу как-то дело пошло на лад, и через несколько лет он мог уже выставляться на периодической выставке. Его этюды заметил и оценил Левитан, даже редакция «Мира искусства» отметила их, воспроизведя некоторые на страницах журнала» (Грабарь. Автомонография, стр. 200). На смерть Мещерина Грабарь откликнулся взволнованным некрологом, в котором с огорчением отмечая, что дарование этого художника «незаслуженно осталось в тени», далее писал: «Его искусство было как две капли воды похоже на его жизнь,— такое же сдержанное, как его речь, такое же тихое, «под сурдинку», как его голос,— ничего порывистого, резкого, рискованного, никаких диссонансов и ни малейшего желания во что бы то ни стало выделиться. Но и в этом художественном sostenuto* всегда чувствовалась любовь к цвету, тонкое колористическое чутье и понимание линии» (Игорь Грабарь. Памяти художника и друга.— «Русские ведомости», 1916, 11 октября, № 234).

[39] Совещание в Куоккала, как видно из письма З. И. Гржебина к А. П. Остроумовой-Лебедевой от 3 июля 1905 г., намечалось на 10 июля 1905 г. (не издано; отдел рукописей ГПБ). По мысли Гржебина, оно должно было быть как можно представительнее со стороны художников. Так, 29 июня 1905 г. он писал Грабарю: «Если бы

---

* сдерживание *(итал.)*.

можно было бы, чтобы вы привезли Пастернака, было бы очень неплохо <...> не могли бы и Серова привезти на собрание» (О. И. Подобедова. Игорь Эммануилович Грабарь. М., 1964, стр. 113). Художники обстоятельно готовились к совещанию. По крайней мере, таково было намерение энергичного Гржебина: «Серов <...> конечно, также будет на собрании у Горького, но мы думаем еще до этого собрания поговорить и выработать нашу программу «что и как» (там же). Совещание, как и намечалось, состоялось 10 июля. Насколько можно судить из письма И. А. Бунина к А. М. Федорову от 17 июля 1905 г., Горький взял на себя обязательство обеспечить литературную сторону журнала. И далее Бунин писал: «...в Финляндии Горький вызывал меня на совещание о новом журнале типа Симплициссимуса. Выйдет ли это дело — не знаю, но совещание было любопытное» (не издано; ЦГАЛИ). На совещании в Куоккала было решено выпускать журнал политической сатиры «Жупел»; об этом издании см. т. 1 настоящего изд., стр. 420, и прим. 74, стр. 479).

[40] Клеопатра Федоровна Голяшкина (? — 1911) — жена коллекционера С. Н. Голяшкина, приятеля И. Е. Цветкова.

Об истории с приобретением картин из собрания Голяшкина для Третьяковской галереи см. т. 1 настоящего изд., письмо 31, стр. 265, а также т. 2 настоящего изд., стр. 308, и прим. 7, стр. 315.

[41] Владимир Александрович Абрикосов — один из владельцев известной по всей России конфетно-кондитерской фирмы, член совета Третьяковской галереи в 1905—1909 гг. А. П. Боткина, неплохо разбиравшаяся в людях, считала его и Карзинкина, вступившего в совет галереи вместе с ним, «порядочными людьми» (письмо к И. С. Остроухову от 18 марта 1905 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

[42] Это произведение пятнадцатилетнего Серова находится ныне в ГТГ. На ту же тему Серов исполнил этюд маслом, который был у Репина в «Пенатах».

Много лет спустя Грабарь так говорил о картине «После пожара»: «Сейчас не всякому понятно, какой решимостью, смелостью и самостоятельностью должен был обладать художник, чтобы отважиться зарисовать столь простой сюжет и суметь выразить в нем так много чувства, как это удалось Серову» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 43).

Л. С. БАКСТ

Лев Самойлович Бакст, настоящая фамилия Розенберг (1866—1924) — живописец, график, художник театра, педагог, один из активнейших и ведущих членов «Мира искусства», близкий друг Серова.

Художественное образование Бакст получил в Академии художеств, где из-за своей национальной принадлежности (он был евреем) мог заниматься лишь как вольнослушатель. Первые его работы — это были преимущественно портреты — не отличались высоким качеством.

В начале 900-х гг., когда «Мир искусства» переживал пору расцвета и даже самые молодые его участники уже успели проявить себя, Бакст, приближавшийся к сорока годам жизни, все еще оставался обещающим художником. Знавшие его в ту пору больше отзывались о нем как о человеке, чем о художнике. Вот, например, что писала о Баксте тех лет А. П. Остроумова-Лебедева: «Бакст был живой, добродушный, шепелявящий молодой человек, с ярко-розовым лицом и какими-то рыже-розовыми волосами. Над ним все подтрунивали, и над его влюбчивостью, и над его смешной шевелюрой, и над его мнительностью. Ему всегда казалось, что он болен или тяжело заболевает. Он был очень умен, блестяще одарен и большой энтузиаст искусства» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Л., 1935, стр. 188.— Почти в таких же выражениях о нем говорит в своих воспоминаниях А. Я. Головин.— Головин, стр. 68). Иные отмечали, что Бакст — «умница» (Андрей Белый. Между двух революций. Л., 1934, стр. 67). Другие, что «Бакст — эстет с оттенком фатовства» (В. Брюсов. Дневники. Изд. Сабашниковых. 1927, стр. 115). И лишь изредка упоминали о нем как о художнике и преподавателе. Среди них — Остроухов, назвавший его своим «приятелем, прекрасным художником и преподавателем» (письмо к М. В. Челнокову от 18 сентября 1908 г.— Не издано; ЦГАОР). А между тем уже тогда, в начале 900-х гг., авторитет Бакста, по словам Марка Шагала, «был слишком велик». Шагал, в частности, признается, что встреча с Бакстом, когда тот преподавал в школе Званцевой в 1908—1910 гг., сыграла «решающую» роль в его начинавшейся тогда творческой

жизни художника (Marc Chagall. Ma vie. Paris, 1957, p. 127). Бенуа в 1902 г. в «Истории русской живописи в XIX веке» верно определил дарование своего товарища и коллеги: «У Бакста золотые руки, удивительная техническая способность, много вкуса, пламенный энтузиазм к искусству, но он не знает, что ему делать. Бакст лихорадочно мечется и раскидывается <...> Теперь главная способность Бакста, его изумительное декоративное дарование пропадает зря, благодаря тому, что и он сам слишком свысока относится к нему, слишком мало работает в этом роде, да что и внешние обстоятельства не дают ему возможности, кроме разве только в случайных и мелких вещах, обнаруживать эту свою замечательную способность» (стр. 268, 269).

Началом работы Бакста в театре была постановка пьесы Эврипида «Ипполит» на сцене Александринского театра в 1902 г., вызвавшая больше нареканий, чем похвал. После этого дебюта дирекция императорских театров в лице В. А. Теляковского очень редко предоставляла Баксту театральные заказы.

Успех и всеевропейское признание принесли Баксту его декорации и костюмы к балетам, показанным в 1909—1911 гг. в Париже Дягилевым и покорившим тогдашнюю театральную «столицу мира». Здесь декорационное дарование Бакста развернулось во всем блеске, и он «нашел себя». По словам Головина, «умение владеть краской и создавать восхитительные красочные сочетания, знание исторических эпох — все это давало ему <Баксту> право работать в театре» (Головин, стр. 68). Головин был первоклассным художником, и его утверждение приобретает особую вескость.

В «русских сезонах» Дягилева при жизни Серова Бакст создал декорации и костюмы ко многим балетам; среди них — «Клеопатра» (1909), «Шехеразада» (1910), «Карнавал» (1910), «Призрак розы» (1911), «Синий бог» (1911), «Нарцисс» (1911). А. В. Луначарский высоко оценивал творчество Бакста: «...в области искусства театрального, прежде всего декорационной живописи и костюмов <...> крупнейшие русские художники, вроде Рериха, Бенуа, отчасти Юона и Добужинского, в огромной мере Бакста, произвели настоящую революцию. Правда, раздаются голоса против излишней пышности и яркости русской декоративной палитры, против слишком самостоятельной, а иногда даже и главенствующей роли декораторов в спектакле. За всем тем влияние Бакста, отразившееся на многих театральных постановках, вышло за рамки театра и изменило стиль дамских мод и меблировки квартир. Я не хочу сказать, чтобы влияние того удивительного смешения варварского богатства и своеобразно старого вкуса, которое свойственно особенно Баксту, было широко и длительно, но влияние это заметно, и имя Бакста и его товарищей по отданной служению театру кисти должно остаться в истории художественной культуры Европы в целом» (А. В. Луначарский. Русские спектакли в Париже.— «Современник», 1914, № 13-15, стр. 257 — В сборнике «А. В. Луначарский. О театре и драматургии. Т. 1. М., 1958, стр. 775», ошибочно указывается, что эта статья впервые напечатана в 1913 г. в журнале «Театр и искусство»).

А вот некоторые высказывания иностранной печати тех лет о работах Бакста в театре. Швейцарская газета «Cazette de Lausanne» (1912, 18 août) писала: «...Весь Париж был завоеван красочным и неистовым искусством г. Бакста. «Шехеразада» была открытием; ее представление войдет как целое событие в историю театра во

Франции». Парижское «Театральное обозрение», касаясь тогдашнего состояния декорационного искусства, заявляло: «...Бакст по блеску и разнообразию своего таланта господствует даже во Франции и в такой мере, что это становится угрожающим» («Moniteur théâtral», Paris, 1913, 16 mai).

Творчество Бакста настолько высоко ценилось современниками, что спустя пятнадцать лет после его смерти в печати появлялись такие утверждения: «Более яркого театрального художника не было за все время существования русского театра вплоть до наших дней» (М. Борисоглебский. Материалы по истории русского балета. Т. 2. Л., 1939, стр. 296). И даже в недавнее время авторы «Dictionnaire du ballet moderne» (Paris, 1957, p. 17, 18) писали о Баксте: «...он породил в европейском искусстве неодолимое движение, никак не связанное с господствовавшими французскими течениями того времени <...> Хотя он прибегал к самым ярким краскам и требовал от живописи блеска и интенсивности, которых академические формулы дать уже не могли, искусство Бакста отличается вместе с тем от модернизма того времени точностью рисунка и отказом от раздробления формы, особенно формы человеческой, что было тогда очевидным у кубистов, фовистов и экспрессионистов. В сущности, искусство Бакста представляет собой главным образом введение в современное искусство и на сцену — восточных феерий.

Его лучшие балеты представляют из себя как бы ожившие персидские миниатюры со всем тем, что для них характерно: утонченность в выборе красок, изысканность в переливах золота, тщательность в рисунке».

Успех Бакста был таким полным и очевидным, что один из современников ошибочно утверждал в своих воспоминаниях, будто Бакст — лауреат Нобелевской премии (П. П. Перцов. Литературные воспоминания. 1890—1902. М.—Л., 1933, стр. 268). Но если Бакст добился имени в художественном мире, то для царских властей это был только еврей, подлежавший действию закона о «черте оседлости», и когда в конце 1912 г. всеевропейски признанный художник приехал в Петербург, то получил предписание о выезде из столицы, которое, однако, под давлением общественности вскоре было ликвидировано. С начала следующего года Бакст окончательно поселился в Париже. Позднее в интервью с одним парижским корреспондентом Бакст, упоминая об изгнании его из родного города, заявил, не скрывая чувства законной обиды: «...это был позор для страны, которую я пытался изо всех моих сил прославить в целом мире» («Opinion», Paris, 1913, 3 mai, p. 568). Месяц спустя после этого интервью французское правительство наградило его орденом Почетного легиона.

Успешная работа над театральными костюмами привела Бакста к тому, что он начал заниматься современными женскими нарядами и вскоре стал «единственным законодателем женских мод». Одна из петербургских газет сообщала тогда: «Все новое, что б он ни придумал, тотчас же ловится на лету, подхватывается и глядишь,— вкус и художественная выдумка Бакста угадываются везде и повсюду <...> По словам художника, будничность и тусклость современной жизни толкнули его уделить часть своего вкуса и таланта вопросу мод и внешнего убранства вообще» (Любитель. Модная знаменитость Парижа. К приезду в Петербург художника Бакста.— «Биржевые ведомости», 1914, 20 января, № 13961). В этой связи кажется вполне справедливым

замечание, высказанное в советской печати в 1925 г.: «...для Бакста всякая действительность прежде всего красочная гамма, имеющая самодовлеющую эстетическую ценность» (Д. Аранович. Лев Бакст.— «Искусство трудящимся». 1925, № 18, стр. 10).

Воззрения Бакста на искусство были им изложены в ряде статей и лекций. В одной из них он, например, развивал такие мысли: «Два течения господствуют в настоящую минуту в искусстве. Одно — раболепно ретроспективное, другое, враждебное ему, футуристическое, горизонты которого далеко впереди, в оценке потомства. Первое течение тянет нас назад к предкам, к искусству покойников, к освященным канонам, второе рушит все старое и готовит почву для будущего искусства, которое будет оценено нашими правнуками. Где же искусство наше, где же искусство современное, где сегодняшние радости и сегодняшнее наслаждение искусством, отражающим нашу, именно нашу, а не дедушкину и не правнуков жизнь?.. Когда мы отучимся от этой гибельной манеры пренебрегать, презирать, а, главное, не замечать минуту настоящую, сегодняшюю минуту, которая и есть реальная жизнь!» (Л. Бакст. Об искусстве сегодняшнего дня.— «Столица и усадьба», 1914, № 8, стр. 18).

Высказывания Бакста по другим вопросам, отстоявшим иной раз весьма далеко от искусства, обличают в нем человека живого и своеобразного ума (Женщина в мастерской художника. Л. С. Бакст.— «Петербургская газета», 1902, 22 декабря, № 351; Детская красота. <Интервью>.— «Петербургская газета», 1903, 22 ноября, № 321; Когда было лучше? <Анкета газеты>.— «Петербургская газета», 1907, 2 января, № 331; Красота или порнография. <Анкета газеты>.— «Петербургская газета», 1908, 20 ноября, № 320; Нагота на сцене. <Анкета газеты>.— «Петербургская газета», 1911, 20 января, № 19; Костюм женщины будущего. Беседа.— «Биржевые ведомости», 1913, 20 марта, № 13463; Л. С. Бакст о современном театре.— «Петербургская газета», 1914, 21 января, № 20; М. Ч. Л. С. Бакст о современных модах.— «Утро России», 1914, 9 февраля, № 33; Бакст. Мода.— «Петербургская газета», 1914, 20 февраля. № 49).

Серов познакомился с Бакстом, а затем и подружился, в конце 90-х гг. Они вместе участвовали на всех выставках «Мира искусства», и оба активно содействовали предприятиям Дягилева. В начале 900-х гг. любовь к античному искусству сблизила их еще более. С. П. Яремич, хорошо знавший обоих, считал, что «именно от Бакста идет увлечение архаической эпохой эллинского искусства, так властно охватившее» Серова. «...роль Бакста,— писал Яремич далее, — очень значительна, так как именно он всколыхнул где-то глубоко дремавшую в сознании Серова склонность к античности» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 697). В 1907 г. Бакст и Серов совершили путешествие в Грецию, результаты его были значительными для творчества обоих художников (см. т. 1 настоящего изд., прим. 8 и 48, стр. 611 и 620).

Шестнадцать лет спустя в Берлине вышла книга Бакста «Серов и я в Греции. Дорожные записи», написанная, как гласит авторская пометка, завершающая текст, в 1922 г. в Париже. Не богатая в смысле фактического материала, книга тем не менее рисует запоминающийся образ Серова. «Бакст,— писал рецензент газеты «Руль» (Берлин, 1923, 25 февраля, № 682),— оказался умеющим мастерски владеть не только кистью, но и пером <...> Фигура В. Серова чуть намечена несколькими штрихами, но ясен образ этого хмурого, молчаливого, ушедшего в себя и в свое искусство масте-

ра, в обыденной жизни подчас наивного и трогательного» (см. т. 1 настоящего изд., письмо 63, стр. 610).

В 1909 г., как уверяют Н. Гончарова, М. Ларионов и П. Вормс, авторы книги «Les ballets russes. Serge de Diaghilev et la décoration théâtral» (Belvés, Dordogne, 1955, p. 101), Бакст и Серов писали декорации к «Юдифи» для Дягилева. Однако других данных, подтверждавших участие Бакста в этой постановке, оформленной Серовым, не обнаружено.

Серов очень ценил Бакста как театрального художника. Ценил его и как человека. В 1911 г., невзирая на свою большую дружбу с Бенуа, Серов во время инцидента Бенуа — Бакст встал на защиту последнего, пойдя даже на размолвку с Бенуа (см. т. 1 настоящего изд., стр. 397, 398, и прим. 24 и 26, стр. 456).

Смерть Бакста в декабре 1924 г. не вызвала в нашей стране больших откликов. «Русское общество друзей книги» провело 12 июня 1925 г. в Москве свое 219 заседание, которое было посвящено памяти Бакста. В некрологе, который появился в журнале «Жизнь искусства», говорилось: «Лев Бакст не играл крупной роли в ходе художественной жизни нашей за последние 10—15 лет <...> В сфере театральной, как и в области украшения книги (тут он, наряду с Сомовым и Е. Лансере, проделал большую работу по поднятию у нас типографского дела) — Бакст проявил себя интересным и истинным художником. Он вполне оправдал характеристику «золотые руки», данную ему Александром Бенуа» (С. Исаков. Лев Бакст.— «Жизнь искусства», 1925, № 1, стр. 10).

В 1925 г. в Париже состоялась посмертная выставка произведений Бакста. Посетивший ее рецензент, касаясь влияния Бакста на современное искусство, писал: «Оно сказывается в красочной гамме современных картин, в их композиции, даже в рисунке,— чему доказательством могут служить некоторые рисунки Матисса...» И он так заключал свое впечатление от выставки: «С Бакстом отходит в прошлое целая эпоха художественной жизни Европы» (И. Жарновский. Посмертная выставка Бакста.— «Последние новости», Париж, 1925, 19 ноября, № 1710).

Известен портрет Бакста, исполненный Серовым в 1900-х гг. (акварель, ГРМ). Существует также карикатура 1901 г., на которой Серов изобразил себя и Бакста через пятнадцать лет (Ленинградский государственный театральный музей).

Первый раздел составляют впервые публикуемые в нашей стране воспоминания Бакста «Серов и я в Греции. Дорожные записи», которые печатаются по берлинскому изданию, выпущенному в 1923 г. (текст сверен с машинописью, поступившей в составе архива Бакста в ГТГ).

Второй раздел включает в себя неизданные письма Бакста к разным лицам с упоминаниями о Серове. Здесь особо следует выделить большую группу писем Бакста к жене Л. П. Гриценко-Бакст 1903—1911 гг. В них содержится масса интереснейших и ранее нигде не встречавшихся сведений о Серове, «Мире искусства», путешествии в Грецию, «русских сезонах» Дягилева и т. д. Имеющиеся в этих письмах любопытнейшие

подробности дают возможность представить себе творческую атмосферу, в которой жили крупнейшие деятели русского искусства и культуры в начале 900-х гг.

Выявили и прокомментировали эти письма Бакста сотрудники ГТГ — Наталья Львовна Приймак, Ольга Анатольевна Никологорская, Марина Валерьевна Астафьева. Проделать эту работу стало возможным благодаря любезному разрешению и содействию Марины Николаевны Гриценко, курирующей архив Бакста.

1. Серов и я в Греции

ДОРОЖНЫЕ ЗАПИСИ

I. ПЕРЕД КАНЕЕЮ

Четыре часа стоянки перед Канеею[1]. Солнечное весеннее утро. Тихо и ровно подплывает переполненный пароход... Качка еле заметна; блаженное чувство облегчения — конец морской болезни.

Бегу по палубе, задеваю за теплые, смолистые канаты, с волнением гляжу на незнакомый величественный остров — какая неожиданная Греция! Вереницы песчано-красноватых утесов перерезаны темно-желтыми горизонтальными линиями крепостей, где — издали игрушечные — крохотные солдатики маршируют колоннами. Выше — рассыпанные стада пепельно-серых оливковых рощ; еще выше — опять нагие утесы — дикие, классические, испещренные, как леопардова шкура, неправильными темно-коричневыми пятнами.

Серебряное утреннее небо льет вокруг бодрый, слепящий свет, ласкает белые, чувственные купола турецких построек, больно припекает мне шею, сапоги, руки...

Я прячу их в карманы и с изумлением нащупываю эротические фотографии, которые мне навязал вчера на палубе старый, грязный грек, в минуту отплытия из Пирея... Бросаю снимки в воду — жалкие ночные афродизиаки — нелепые в этой бодрой, проснувшейся природе.

Ветерок несет с берега притягательный пресный запах острова... Чем это пахнет? нагретою зеленью, апельсинными цветами, нежным дымом!..

Ярко-голубое расстояние от парохода до маленького порта пестрит движущеюся массою парусных фелюг, лодчонок с гребущими, ерзающими и орущими туземцами. На кормах — оранжевые, зеленые, красные тряпки — рваные, пузырящиеся под ветром... Лодочники голосят непонятные фразы по нашему адресу, отчаянно жестикулируют; яростно отпихиваются от конкурентов веслами — напрасная трата сил; мы не слезаем в Канее.

Нас берут приступом. По команде с палубы пароход моментально обвисает, как елка на Рождестве, живописными, смуглыми и темно-

красными критянами. Из-за упорного галдежа не слышно собственных слов... Мы улыбаемся друг другу, одурелые, ослепленные солнцем; в одно мгновение опьяненные шумною толпою, тысячью неожиданных экзотических красот...

Среди мужчин на палубе — движение: новые пассажиры — четыре молоденькие итальянки, во главе с madre*, жирною бабою, лет пятидесяти, смуглою до черноты и хищною, как ястреб. Вся компания — весьма подозрительна; четырех мужчин, сопровождающих девушек, можно принять не то за музыкантов из румынских бродячих оркестров, не то за неаполитанских приказчиков, разряженных в воскресную прогулку.

Одна из молоденьких итальянок, с (до смешного) маленькими ручками и ножками, выделяется среди других своею живою бесцеремонностью. Крохотная, наглая — она задорно бегает одна по палубе, помахивая кожаным хлыстиком, крутя маленькими бедрами.

У нее большой дерзко-вздернутый нос («труба» — окрестил Серов), усики и матовые черно-синие волосы, грубые, как лошадиный хвост.

Появление этого мальчишки в юбке подтягивает рабочую публику — крякают, сочувственно улыбаются... пастухи-критяне в грязных овечьих куртках в накидку крутят усы, сплевывают в сторону.

А галдеж на палубе все продолжается. Мимо нас снуют носильщики, потные, вонючие, сопя под тяжелыми, окованными сундуками. Вот тащат узлы, увязанные корзины; что-то давно немилое поражает глаз... Да нет, верно, тащат знакомые, отвратительные стулья с Апраксина двора — нет сомнения, ибо за ними русский солдат, настоящий русский солдат, перегруженный швейною машиною, картонками от шляп и огромною, завязанною в камчатную скатерть, клеткою.

Вот еще четыре русских солдата, в пыльных сапогах с голенищами, по которым — точно невзначай — гуляет кожаный хлыстик итальянки.

Серов вступает с солдатами в обстоятельный, старо-московский разговор: кто, откуда и почему здесь?

Оказывается — гарнизон (русский) стоит в Рэтимно[2]. Полковница ездила на дачу в Канею — возвращается.

Под их мерное каляканье я примащиваюсь, достаю альбом, раздвижную скамеечку и принимаюсь рисовать силуэт острова.

А мимо нас все бегает, играя глазами и пощелкивая хлыстиком, крохотная итальянка; другие три девицы церемонно расселись попарно с нарядными кавалерами в ярких шелковых рубашках и башмаках с помпонами.

— Это кто же такие? — косится Серов на воркующие пары итальянок.

— Гэто, — вдруг осклабляется разговорчивый малоросс, — известно кто — стэрвы!..

— Да-а... а куда ж они едут?

---

* мать, родительница *(итал.)*.

— Едут?.. В Рэтимне, тоже, едут — из Канеи выселяют... Тут гистория вышла... Халудиса мальчонка вдруг к вечеру пропал...

— Какой Халудис?

— Полковник здешний, хрэческий — рядом с нашими квартирует. Гарнизонный. Ну, вот — этому мальчонку четырнадцатый год. Пообедали — он и пропал, исчез совсем. Ищут яво час, два — весь вечер ищут: нет как нет нигде... Туда, сюда... Мамаша ихняя перепужались очень, от моря отворачиваются, у киота валяются на полу. Стон стоит в доме — прямо смех!

— Ну и что же?

— А ничего. Клеопатра, ихняя горничная научила... Вы, говорит, верьте или нет, а мальчишка в солдатском заведении — ей, ей, так и сказала. Ну, полковница рассердилась: я тебя, Клеопатра, по шее — сама мальчонку всему обучила, дерзкая, шлюха, так сказать. Да-с. Однако полковник Халудис послушался; отрядил своего денщика, да меня с Геннадием прихватили. Так мы втроем и поперли туда. Потеха! Рано больно — стыдно стучаться... из окон на солдатов глаза все пялят — приспичило, небось... Ан нет, ошибаешься, за делом пришли!

Ну, отворили нам. Мы, говорим, не за этим — подавайте нам полковницкого мальчонка, а то... Ну, старуха, туда-сюда, божится, клянется: никого, то есть, ни души, в сей час, гостей...

— Что же, поверили?

— Какое — не поверили. Шасть по спальням, да еще с ружьями наперевес, вашескородие! Смотрим — в одной отделении, мальчонка у энтой самой чернавки, с позволением сказать, в яслях лежит!

Хохол, усмехнувшись, показал корявым пальцем на бегавшую итальянку.

— Вот так оказия, — изумился Серов, — что же мальчику?

Солдат опять засмеялся.

— Два дня пороли, к киотам на голые коленки ставили. В баню водили, кропили — смеху! А Халудис осерчал. Всех вон — кричит — заведению закрыть, бандершу — к штрафу! Вот и выселили, — процедил хохол, следя за итальянкою.

Но та сочувственно засмеялась, точно догадываясь, о чем идет речь, и пробегая, дернула солдата хлыстиком по голенищам.

— Но-но, прорва, сука, — зарычал басом на нее солдат и, смущенно оглянувшись вокруг, к чему-то почистил рукавом голенищу.

Подняв брови, Серов неторопливо рассматривает небрежно-великолепных кавалеров — точно альбом пересматривает...

А у них прощальный разговор — очевидно.

Кавалеры остаются. Одна из девушек, блондинка с золотисто-темноватою кожей, плачет, положив хрупкую голову в светлых кудерках на жилет своего грузного друга.

И жалко ее и рисовать больше не хочется. Смотреть бы все на эти странные парочки — да совестно: кажется, что стесняю. Нехотя, покидаю свой пост, иду по палубе, гляжу вниз, в третий класс, где матросы из насоса окачивают палубу и, кстати, быков, вчера вечером белых, «Зевсуподобных», а теперь грязных, совершенно облепленных навозом, в котором они валялись ночью, между бочек с вином и соленою рыбою...

Истерично визжит блок; низко гудит подъемная машина, зацепляя, поднимая и опуская кули с коринкою, рваные, цветные узлы, архаический тарантас...

Становится нестерпимо жарко; недавнее оживление постепенно сменяется дремотною истомою.

Однако Серов не унимается.

— А купание здесь хорошее? — продолжает допрашивать его басок.

— Купанье? — вяло переспрашивает солдат и задумывается...

— Та, хрэки купаются, — наконец вспоминает малоросс.

На скамейках парочки очень нежны — и теперь уже все бесцеремонно уставились на них.

Даже черномазая итальяночка остепенилась и, присев на коротких ножках подле своего румына, болтает в воздухе новенькими лакированными башмаками, сверкающими как лезвие ножа на солнце.

Вот уже четверть часа, как румын что-то деловито и насупленно ей рассказывает, важно выпятив волосатую грудь в расстегнутой шелковой рубашке, но итальянка равнодушно слушает, продолжает болтать ножкой и даже посвистывает.

Видно, что кавалер, истощив красноречие, обиделся; его толстые смуглые пальцы досадливо начищают об панталоны крупные серебряные кольца с камешками...

Быть буре... Серов тоже полагает, что кончится скандалом. Однако — нет; кавалер переменил тактику: согнувшись и чуть отвернувшись от нас, он шепотом упрашивает ее, в минорном тоне — его один нафабренный ус упал и рот, полный слишком белых зубов, скривился в плаксивую гримасу...

Я невольно засмеялся. Засмеялась и девушка, поймав мой взгляд, и приподняв юбку, достала из чулка кошелек, аккуратно отсчитала несколько бумажек и сунула румыну за волосатую пазуху...

Тот исподлобья кинул мне мрачный взгляд и молча снял с мизинца серебряное кольцо. Итальянка его взяла, надела на свой слишком тонкий палец, поболтала им в воздухе и спокойно спрятала кольцо в кошелек...

Двенадцать часов. Пароход начинает оживать, сотрясаться, разводить пары. С берега, впопыхах, вернулся Серов, с надвинутою на нос панамою, красный, довольный; в коротких и крепких ручках — картуз с огромными, сочными апельсинами. Мы жуем с наслаждением, плюем

зернушки за борт — в «разведенный анилин», как Серов называет здешнее голубое море...

Внизу, на воде — оживление; на фелюгу спустили четырех сутенеров. Нельзя больше походить на них; под беспощадным солнцем их группа в широких парусиновых штанах, плюшевых жилетах и пыльных котелках — источник едкого остроумия на палубе; должно быть, им мстят за «успех»...

Но вот лодка взмахивает веслами, ныряет носом... На палубе дамы вытащили белые платочки — снизу отвечают яркими фулярами. Рулевой, худой, долгоносый итальянец, достал мандолину и звонко выщипывает:

«Addio, mio bello Napoli, addio, addio...»*

Кудрявая блондинка роняет за борт слезинку за слезинкою — часто, дробно и то отирает покрасневшие веки, то машет отяжелевшим, мокрым платком...

В каюту ее ведут под руки; по потупленным лицам пассажиров видно, что им жаль ее. Она кажется такой растерянною, жалкою. Голубые, напухшие глаза не перестают струиться...

Я пошел потом посмотреть ее; в полутьме общей каюты второго класса, где мерно стучала соседняя машина, было нестерпимо душно, пахло уксусом, женщинами; блондинка лежала на деревянных нарах, уткнувшись в цветную подушку. Возле нее суетилась толстая «madre», обмахивала ее веером, наливала капли на сахар...

Бедняжку тошнило.

II. ОЛИМПИЯ

1

Властная, торжественная звездная ночь. Мы сидим на палубе огромного Ллойда[3], приподняв воротники от слишком настойчивого, освежающего ветра.

Наша нескончаемая беседа о далекой, античной Греции ведется вполголоса, хотя мы совершенно одни на палубе.

Время от времени разговор смолкает, и неторопливые мысли осторожно и тщательно проверяют и претворяют сказанное... Сколько новых впечатлений! Неожиданность их сбила в нестройную кучу все прежние, еще петербургские представления об героической Элладе — приходится все переиначивать, упорядочить: «классифицировать».

Лицо Серова — близко, близко. Легкий запах послеобеденной сигары еще не покинул его усы и бороду. Он думает про себя, и медленно блуждают и щурятся его глазки — забавное сравнение лезет в голову: «слон», «маленький слон»... Похож!

* Прощай, мой прекрасный Неаполь, прощай, прощай... *(итал.)*.

Даже его трудный, медлительный процесс мышления, со всеми осторожностями, добросовестностями, со всеми «да, но», «однако же», «ну все же» фигурально напоминает слона, спокойного, вдумчивого, осторожно и удобно расположившегося на газоне. Сравниваю, любуюсь, утверждаю.

Целое утро, целый день мы плывем по спокойно зыблющемуся архипелагу, прячась за трубами и капитанской каютой от назойливо припекающего солнца, а сейчас блаженствуем: влажный солоноватый воздух, почти теплый, точно ласкает легкие.

Я медленно встаю, почти ощупью передвигаясь в густой полутьме, насыщенной терпко-пахучими насмоленными канатами; пристраиваюсь у бака, стараюсь разглядеть на горизонте волнистую линию материка.

Не могу простить себе, что в такую же торжественную, как органный гимн, ночь, месяц тому назад, я позорно спал в душной каюте, мучимый кошмарами да предчувствием морской болезни, а Серов... всю ночь он плыл, подняв воротник летнего пальтишки, одинокий на палубе — точно один на греческой триреме — мимо малоазиатского берега, мимо Трои... Я думал не о том, что он увидел что-либо необыкновенное; но трепетное чувство близости (может быть, атавическое, кто знает?), страшной близости в такую ночь к старым берегам, к настоящей Трое наших бессонных ночей — этому я позавидовал; и до сих пор досада упущенных редких волнений еще не совсем улеглась...

Я стою уже полчаса, час — глядя в эту все темнеющую ночь, в тяжкий смен ночной волны, в раскинутые по бокам парохода пенящиеся простыни — больше не могу; усталый, сажусь на связку крупных канатов; в полутьме едва различаю сутулую спину с поднятым воротником Серова.

Очевидно, он не дремлет; все «думает свою думу». Ах, упрямый, милый «слон»... О чем размышляет он сейчас, под ветром, треплющим его косицы, под заглушенное гуденье пароходной машины и свежие всплески разбегающейся воды?

Где его мысли? В Греции Миноса? В Москве в оставленной семье? Или после недавней болезни, ужасной, таинственной, где Смерть признала его, завязала узел платка?

Здесь, на палубе, перед темно-колеблющеюся перспективою архипелага,— под бездонным куполом звездно-пестрящего черного неба — мы точно глаз на глаз с неизмеримостью. Вечный закон о смерти-преображении витает вокруг; я — провидец, я трогаю «небытие», прошедшие поколения, бездны будущности; бездны пространства, перед которым море — милое озеро в Павловске; я трогаю саму Смерть, такую мощную, такую гигантскую, что мне становится стыдно бояться, будто Она может открыть дверь, ходить, стучать, костлявая в комнате — какое детство!..

Свежеет. Дрожь пробегает по спине; глаза приятно смежаются — заснуть? Но чистенькая, вся белая под риполином каюта — душна, пахнет лаком и тем особенным запахом, который я не хочу признать за результат хронических морских припадков.

Решаю спуститься за теплым пальто и пледом и подсаживаюсь к Серову; расстилаю плед на наши колени.

Он дремлет — однако; и сквозь сон бормочет что-то благодарственное. Мы оба засыпаем под баюкающий скрип снастей и мерный плеск рассекаемой воды. Медленно текут часы. Морфей, брат Смерти, ведет нас, крепко взяв за руки, в старые, когда-то виденные страны. Хорошо так засыпать на море...

2

Юное солнце будит нас, слепя глаза и приятно нагревая остывшие, закостеневшие члены. Мы подплываем сейчас к Патрасу. Вот длинные набережные, где можно уже разобрать горы сваленных тюков, мешков, бочонков; всюду развешено тряпье, сохнут паруса, сети; кое-где жалкие пароходики, точно грязные самовары, среди груды трактирных чашек и блюдечек, оцеплены массою разноцветных фелюг, разгружающих товар,— обычная картина средиземного порта. Над всем этим геометрические линии то скученных, то растянутых построек с бесчисленными черными окнами, где не ищешь ни добра, ни чистоты, ни веселья; все драма, пьянство, разврат, матросы и саженная ругань; так — всегда вижу порт. Мы осторожно пробираемся между остро пахнущими бочками, среди грязной цветной ветоши, всюду мешающей нам. Наша гостиница — сейчас; тоже — огромная, многооконная и мрачная — хорошая декорация для бульварной мелодрамы из портовой жизни. Тут Греции, не говорю уж античной, но и современной, очень мало; если бы не албанцы в белых балетных юбочках и досадных туфлях с помпонами, да еще изобилие кулей с коринкою — от них за версту пахнет детством, патокою — нельзя признать Патрас за греческий порт.

У входа, хозяин гостиницы, маленький старичок, чистенько одетый, в белом галстучке с красным горошком, приветствовал нас на французском языке...

Пресладко улыбаясь, он делал после каждой фразы короткие полупоклоны, манерно и забавно жестикулируя. Мы поняли из его витиеватых любезностей, что наш приезд ему уже известен, так как «кумпания», где мы взяли круговой билет по материку Греции, распорядилась заблаговременно.

— Только, мусью, я должен предупредить вас,— шепелявил он,— в Олимпии вы будете, к сожалению, совершенно одни в гостинице... но уж раз «кумпания» решила выдать билет,— я ваш слуга.

Серов смотрел недоброжелательно на его чисто выбритое седое личико, на густые седые брови и такую же густую, но уже черную растительность, выбивавшуюся из носу и ушей, и иронически поклонился — ни дать ни взять сам хозяин.

— Это нам будет очень приятно, знаете ли, если мы будем одни — нам общества не надо на этот раз.

Старичок чуть смутился, вида, однако, не подал; но когда чемоданы уже были водворены в просторной и унылой комнате с двумя постелями, он стал картинно у двери с тенью упрека в голосе сообщил, что завтра посылает с нами, на нашем же пароходе, специально для нас, повара и служанку — «une brave et pieuse femme»*.

Мы переглянулись.

— К чему нам патрасский повар? — буркнул Серов.

Старичок сделал короткий полупоклон.

— Как я уже предупредил «ces moussiaux»** в «Grand Hôtel d'Olympia» нет никого, и он уже месяц как закрыт.

Я опешил.

— Закрыт? — переспросил я,— отчего закрыт?

Мой вопрос оказался топографической наивностью. Хозяин, кажется, не без яда пояснил нам, что в этот период года — Олимпия просто необитаема... Это и в Бедекере сказано... («Я тебе говорил — надо было купить Бедекера»,— заорал я Серову по-русски.) Масса змей, линяющих в эту пору, лихорадки, тропическая жара — разгоняют население, богатых и бедных, на добрых два месяца...

После обеда Серов курил сигару и, несмотря на это, был агрессивен и едок. Я спрашивал себя, восприимчив ли я к лихорадке, и посылал к чертям «кумпанию» — ну чего бы предупредить... да нет, жадность греческая обуяла! Вечер был испорчен. К довершению, Серов стал дразнить меня:

— Послушай, Бакст, если старушка рекомендована как «une brave et pieuse femme», а повар, о котором никакой рекомендации не было сделано, очевидно, пьяница, греческая пьяница, и греческий безбожник, а по здешним нравам это хуже всего; значит, дела своего не знает — следовательно (Серов передразнил мои «следовательно») — еда будет отвратительная и не-здо-ровая,— заключил он, глядя мне в зрачки,— да-с, Бакст, Вашему гурманству в Олимпии — крышка.

Но я был так удручен и неврастеничен, что мог только неуверенно спросить:

— Не плюнуть ли, Валентин, на Олимпию? Поедем прямо в Дельфы...

Но он только поднял комично свои маленькие руки.

---

* честная и набожная женщина *(франц.)*.

** эти господа *(франц., исковерк.)*.

3

Дорога в музей прячется среди песчано-желтых руин, которыми пестрит вся Олимпия. По обеим сторонам, куда ни глянь — точно оставленные каменоломни; все в этот жаркий час печально, покинуто, запущено; пыльными щетками высятся серо-зеленые кусты акаций; между одинокими, облупленными колоннами обожженные платаны поднимают молящие сучья; глубокие дупла хитро раскоряченных оливковых деревьев прячут, по нашему мнению, змей — каждое шуршание кажется подозрительным... Враг всюду — в небе, раскаленном и парном, в окружных болотных миазмах; по дороге, где всюду сереют кучки слинявших змеиных шкур,— брр!..

Четко и сухо щелкают каблуки по окаменевшей, потрескавшейся земле. Болотный пар дымит горизонт; тяжко, нудно и тихо... Хоть бы птица запела — да нет, сейчас все спит тяжелым сном лихорадочного больного; лишь огромные навозные мухи быстро ползут по рыжей и голой земле и недвижная черепаха все утро решает переползти дорогу... Серов опрокинул ее палкою на спину; мы ее нашли в том же положении через три часа, возвращаясь...

Предательская прохлада мраморных сеней музея показалась нам райскою. Но в залах, где вделаны части фронтона Зевсова храма, окна распахнуты; не так жарко; светло, сухо.

Оглядевшись, мы решили не утомляться, не рисковать — купить большие снимки; в музее же только «изучать». Через час у меня стал ныть затылок — фронтон помещен высоко — голова все время закинута.

Сумасшедшая идея пришла мне в голову:

— Валентин, мы одни; сторож вяжет чулок; он знает, что мы художники — ему не до нас. Влезем на площадку фронтона — мне страшно хочется пройтись рукой по мраморам, какие плечи у Ниобы, какие груди... все это делают — Роден на «натуре, так проверяет себя...» — оправдывался я.

Серов сперва озадачился и пристально посмотрел на меня; потом подумал, оглянулся вокруг, посмотрел на табуреты и... согласился!

Мы тотчас выработали план и точно два веселых гимназиста принялись за немедленное выполнение; придвинули табуреты к фронтону, укрепленному в расстоянии двух метров от пола; Серов помог мне первому взобраться на площадку, а сам, по уговору, скрипя на цыпочках, пошел ближе к выходу следить за сторожем.

Увы, нам не повезло; шум наших табуретов, царапавших мраморную полировку пола, или ненатуральные шаги Серова, или таинственный должностной инстинкт греческого «аргуса» — но я услышал условленный припадок кашля Серова слишком поздно... Запутавшись между гигантскими телесами разметавшихся Ниобид, которых руки и ноги показались

мне вмиг лесом препятствий, я не успел пробраться к табурету внизу... спрыгнуть было и рискованно и уже поздно...

Делать нечего, я решил «выпить бульон»*, как выражаются французы...

Устроив спокойную, деловую физиономию, я повернулся к плачущей Ниобиде и медленно и заботливо стал отирать ей лицо носовым платком — пыли, действительно, было, хоть отбавляй...

Внизу — сторож кричал, на смеси французского с греческим, что он составит бумагу, «il fera un papier», что он позовет консерватора (откуда?) — грозные, непонятные и потом жалобные слова, пока я слезал вниз. Но когда я очутился против него, голос стал почти ласковым, и привычные руки уже дергали спицы и закидывали шерстяные петли... Что это значит? Сзади Серов посмеивался. Я догадался, какая вода утушила начатый пожар...

Еще целый час мы пробыли в музее. Сторож, уже не покидавший нас, предложил приобресть, тут же, из маленькой витрины — и недорого — одну или две античных лампочки, которые он выбрал из огромной кучи других...

— Они еще не занумерованы,— пояснил он нам успокоительно; действительно, сакраментального билетика с номером на них еще не было.

Но наша честность была оскорблена — мы отказались. Искуситель умерил прилив своей симпатии к нам...

В полдень мы вернулись домой. По дороге Серов приставал. Точил за шалую выдумку, которая обошлась нам в десять франков; стращал, что обеда «настоящего» не будет: дадут греческую бурду с чесноком, да пожалуй еще «фалернского» (которое я не любил)... Повар нас ненавидит; повару скучно одному в Олимпии — конечно его прямая выгода выжить нас поскорее... Что, Бакст, взгрустнул?

Наоборот, я хохотал в ответ, да и Серов повеселел, в особенности умилившись при встрече с опрокинутой черепахой, которая покорно поджаривала свои нежные части на сердитом солнце. Вернув ей прежний загадочный и приличный вид, Серов разошелся, преобразился: согбенным архонтом, опираясь на оливковый «посох», он спешил в наш «ксеноблохион» (так он называл греческую «ксенодохион»**), то и дело поправляя воображаемый хитон: «Подумай, ведь штанов же не носили, да и жарко было старику...»

Завтрак подали в большой столовой. Соседняя зала дремала в полутьме — там все было занавешено.

Нам очистили уголок у раскрытого окна, поставили некрашенный стол, накрытый слишком маленькой салфеткою — скатерти не полагалось.

---

* Дословный перевод французского выражения, что означает «потерпеть поражение».

** гостиница *(греч.)*

Две тарелки, несколько бутылок (фалернского не было!), несколько банок с соями и два маисовых хлебца — посмотрим! Мы сели за стол все в том же добром настроении — голод нас подбодрял.

Я огляделся. Добрых три четверти столовой было занято сдвинутыми в кучу, такими же некрашенными столами, какой был поставлен для нас. На этой массе столов выстроились в три этажа поставленные друг на друга венские стулья.

Люстры или электрические лампы были в чехлах. Несколько кресел, то тут, то там — тоже. Все это покоилось под густейшим слоем пыли, которая легкими шариками грациозно перекатывалась по полу...

Едкий пыльный воздух боролся со свежестью нагретой зелени и смол, тянувшихся из сада. Солнце жестоко жгло на куче непочатых банок с корнишонами, соями и прочими английскими приправами — «limited»*.

— А что,— спросил Серов, жуя хлебец и недоверчиво косясь на изукрашенные орденами и медалями пикули,— не поставят нам этого на счет?

— Да, если мы откроем банку; это у них, вероятно, осталось с «сезона» — вино тоже.

Вина никто не пил — слишком было жарко; мы предпочли «Andros» — воду, которую нам хвалили в Афинах; хлеб был черствый, масло горькое, но «la brave et pieuse femme»**, улыбаясь так же сладостно, как и патрасский старичок, принесла тарелку с шестью смуглыми, круто сваренными яйцами...

Мы сделали им честь, но больше, чем по два яйца не могли съесть — очень уж велики были, верно, индюшечьи...

Антракт. Жарко ждать и главное, из-за жары, молча.

Мы уставились друг на друга, без слов; пальцы машинально расстегивали вестон, жилет; пуговицу за пуговицей; даже рубаху — мокрую и горячую...

В раскрытое настежь окно шел жаркими струями густой запах эвкалипта, сладкого тмина, лавра.

Плавными кругами, точно конькобежцы, влетали, вылетали и кружили вокруг шмели и стрекозы, то исчезая в полумраке пустой столовой, то загораясь под пыльными иглами жестокого солнца. Душно... не пойти ли в темный номер вытянуться на прохладном клеенчатом диване — вздремнуть?..

Едкий запах оливкового масла, баранины, чесноку... бабушка несет шедевр патрасского повара! Дымящееся блюдо так напитано всякими пряностями, до гвоздики включительно, что, право, надо родиться англичанином, чтобы искуситься баночкой с пикулями или соей... Лукуллов

---

* ограниченный *(англ.)*.
** честная и набожная женщина *(франц.)*.

обед! Несут огромные фиолетовые персики, миндаль с изюмом; козий сыр, солоноватый и водянистый, лучше всякой воды и вина освежил просохшее горло.

Чтобы идти на веранду, пить кофе — надо обратно застегиваться, иначе не собрать наших костюмов... Под европейским зонтом-столом бабушка приготовила две медные чашечки для кофе.

Серов спохватился — забыл портсигар в столовой. Через минуту вернулся с ним и сел против меня, хитро улыбаясь.

— Что такое?

— Да вот, сразу не нашел портсигара; подумал, что сунул его в ящик стола, а он был на стуле, под альбомом... Зато целое открытие: бабушка припрятала в ящике два яичка; так они, смугленькие, лежат там рядышком... да и платок мой носовой кстати... э-ге-ге... что сие значит?

— Господи, ну чтобы не нести их обратно повару: потом съест старушка Божия за наше здоровие; а платок — не знаю...

Серов попыхтел сигарою.

— Благочестивая старушка... «une bonne et pieuse femme»* — жулики греческие!..

III. ПАЦА-ПАЦА

1

После ужина на верхней веранде мы лежим целый час в соломенных креслах, под открытым небом.

Вокруг — темная, жаркая ночь. Воздух густой, душистый; тяжелые, теплые волны его, при легком ветре, приятно щекочут лицо. Но все же душно и тянет в сторону горизонта, где таинственно колеблется гигантское мокрое чудовище — темное море.

Глубокий купол иссине-черного неба с мириадами разноцветных звезд, дрожащих, мигающих, похож на далекую торжественную иллюминацию и еще проще и скромнее кажется тусклая земля, когда устаешь искать на небе.

Мы спускаемся с жаркой веранды вниз — бродить. Медленно передвигаемся по кротким и безмолвным переулочкам — точно по ковру; земля — мягкая, уступчивая под ногою; еще не успела остыть после полуденного пекла. Говорю Серову, что хотел бы скинуть парусиновые башмаки, да и носки — походить босиком по рыхлой и теплой земле...

— Я сам подумал,— смеется он,— да куда, завтра будем лежать с ангинами.

Молчу.

---

* добрая и набожная женщина *(франц.)*.

Куда идем? Конечно, на базар. Там — кофейни; там — под полутемными аркадами вкусно пахнет коринкою, сушеными травами, кореньями, оливковым маслом.

Мы идем на чуть уловимый, мелодичный шум.

Ближе — это разноголосый плач арабской песни, сопровождаемой тамбуром; поют одновременно перед несколькими буй-буями (арабскими кофейнями).

Монотонный напев с повторением замысловатой гнусавой модуляции — видимо сильно по душе Серову; он глубоко и довольно вздыхает, укоризненно покачивает головой. Я ступаю с наслаждением по теплому мягкому песку — точно по телесам — и предлагаю Серову сознаться, что идеальное земное существование именно здесь, в объятиях критской ночи, густой, пряной, под хитрые завитки арабской песни... «Ну что можно придумать лучше мирного сиденья на циновке в буй-буе?..» «перед тобой чашечка кофе — как сироп... огненные глоточки, ароматные; а на эстраде... Паца-паца — смуглая, худенькая... А чубук? — ведь прямо же Магометов рай!..»

«Чубук — хорошо, слов нет; а все же сигара — лучше»,— доброжелательно поправляет не столь экспансивный Серов и, вспомнив, достает из бокового кармана два солидных trabucos* в фольге.

Но вот — базарная улица. Мы осторожно лавируем, в темноте, вдоль ряда закрытых ароматных лавок, между белеющими силуэтами арабов, неподвижно сидящих на цыновках плеядами; изредка, то тут, то там, точно ночной жук, блестит искра кальяна...

Посреди нестройного хора вкрадчивых, гнусавых модуляций — немолчно тенькает стеклянный колокольчик торговцев холодною водою; пить от этого теньканья хочется — кислой, ледяной воды или густого, обжигающего кофе...

Приподняв почерневший кожаный занавес, входим в большую, слабо освещенную кофейню — «нашу» кофейню.

Внутри, как и снаружи, на циновках — группы белых, свежих бурнусов и тюрбанов. Критяне — в круглых шапочках на энергичных, маленьких — как у змей — головках, выделяются своею военною осанкою среди бородатых и расчесанных турок и смуглых арабов, которых больше всего.

Арабов узнаешь по задумчивой, почти религиозной мечтательности взгляда, по мерным, величественным движениям, которыми они оправляют бурнус, вытряхают пепел из чубука или торжественно и медлительно зовут прислугу, хлопая широкими, красивыми руками в ладоши.

Мы примащиваемся на циновке сбоку, чтобы не обращать на себя внимания — Серов не любит этого...

---

* сорт гаванских сигар *(испан.)*.

Кроме того, ему сегодня хочется зарисовывать в альбом; да потом, вздыхая, решает, что «неловко»,— арабы и, главное, эти напомаженные турки терпеть не могут фотографов и художников — еще обидятся...

Эстрада сразу нас поглощает. Танцует подруга наших вечерних сидений — Паца-паца.

Мы прозвали ее этим странным прозвищем вот почему: однажды — уже после того, как наше недавнее знакомство перешло в дружбу — это смуглое дитя, не объяснявшееся ни на каком европейском языке, попыталось рассказать нам, по-своему (и главным образом, красноречивыми жестами), про своего дружка — какой он сердитый и какую сцену он ей закатил вчера... Рассказ был иллюстрирован крайне картинно и просто: сделав презабавное, свирепое лицо, она себе же энергично надавала тумаков и пощечин, все повторяя трагикомично: «Пáца-пáца... пáца-пáца...»

Паца-паца — аравитянка; тонкая — на редкость гибкая; перегнуться назад, стоя, и коснуться пышными крепированными волосами циновки — ей нипочем. Кожа — темно-смуглая, матовая, с пробивающимся на щеках натуральным розоватым тоном.

«Немного приторно,— говорит Серов, любуясь,— но смотреть очень приятно... не без «нуга»[4], впрочем». У нее крупные, ослепительные зубы, четкие-пречеткие; иногда рассмеется — прямо страшно.

— Бакст, заметил руки? — спрашивает Серов, перед отходом на сон грядущий...

Правда — кисти рук замечательные; узкие,— может быть слишком узкие, «обезьяньи»,— а между тем великолепные, с длинными, хрупкими пальцами, темно-желтыми, крашеными, выпуклыми ногтями и тоже выпуклой, мягкой ладонью.

Вероятно, я долго здороваюсь с нею, потому что Серов ядовито замечает:

— Ну, будет воду накачивать...

Паца-паца нам обоим сильно нравится за свои свежие, газельи,— к краям чуть китайчатые — глаза; за молодость (ей всего пятнадцать лет) и даже за откровенность без стыда — наивный, доверчивый зверек, о завтрашнем дне и не помышляющий.

Наши беседы втроем — необычайные.

Паца-паца внимательно слушает русскую речь, отрывисто кивает черными кудрями, если поняла смысл и сейчас же выпаливает стремительною митральезой арабской тарабарщины. Мы с Серовым держим совет: что, мол, это значит?

Если ей слишком досадно, что мы не поняли ее — она делает страдальческие гримасы (отчего ее личико становится крохотно-трогательным) и закусив раскрашенный ноготь между сверкающими зубами — с усилием высвобождает его...

Мы понимаем эту мимику так:

«Как досадно, что никакими усилиями не передать вам мою мысль, которая тут близко, за зубами, на языке»...

К деньгам Паца-паца днями вяло-равнодушна; иногда, вдруг — тревожно-искательна. Мы скоро узнали причину.

В один из вечеров, жадно собирая всякую монету после своего «номера», она упрямо выстаивала с тарелкою перед каждым завсегдатаем, покуда тот не раскошеливался; сделав круг кофейной, она подсела к нам, своим друзьям... Насобирала Паца-паца сегодня порядочно и хотя она еще тяжело дышала после длиннейшей пляски — вид у нее был довольный.

Худые сильные руки высоко подбрасывали всю добычу и, ловко подставив опрокинутый тамбур — вся медь и серебро с сухим треском сыпались туда...

Несмотря на формальный запрет Серова, я вечно ее дразнил и тут не удержался. После третьего тура я вдруг снял шляпу и накрыл ее дном тамбур на полу; но напрасно... с быстротой и ловкостью — прямо обезьяньей — она, приподняв тамбур, далеко им же отбросила шляпу и деньги, треща, послушно посыпались на сухую кожу... Вся кофейня, обыкновенно подчеркивающая свое равнодушие к незнакомцам, да еще «путешественникам» — рассмеялась...

Все сидя, она приблизила мне — близко, близко — свое торжествующе-насмешливое лицо, высунула острый детский язык; но вдруг, точно вспомнив, вскочила и звонко защелкала пальцами...

Через мгновение на другом конце кафе из толпы сидящего народа поднялся юноша, скорее мальчик, лет шестнадцати, черный как уголь, в фантастических лохмотьях, с копною густейших и блестящих волос — худой, жалкий, но, по-своему, прекрасный.

Дикие, черные, горящие глаза, привычка ступать осторожно и озираясь: смуглые, худые локти и колени, сквозившие из дыр — совсем тип беглого каторжника — если бы не крайняя молодость.

Почтительно минуя нас, он подошел к ней, отворотил маленькою, грязною рукою карман своих панталон — Паца-паца высыпала туда все свои монеты... Молча обменялись они сверкающим взглядом — молниею юношеской любви и... только.

Молча он ушел; так же тихо, так же осторожно озираясь, вернулся на свое незаметное место в другом конце кофейни.

Серов его прозвал орленком.

Наша щедрость, щедрость взапуски, сбивала Паца-паца с толку. Ей хотелось быть благодарной, но наивные авансы Серову кончались всегда тем, что он садился на пол-аршина дальше обыкновенного.

Паца-паца ничего не могла понять. На смуглом личике с китайчатыми глазами легко было прочесть обиду...

Тогда она принялась за меня. Я отшучивался, но, видимо, она решила, что со мною — не безнадежно.

Сегодня она подсела слишком близко и, без дальних обиняков, лукаво щуря одним глазом и наклонив голову на бок, позвала меня «пить с ней кофе — завтра в три часа!» На пальцах показала: «Маленький домик, против музея. Она будет сидеть у окна, подперевшись — вот так»...

— А после кофе?

Паца-паца рассмеялась и совсем недвусмысленно показала жестами (очень грациозно, впрочем), что должно произойти дальше.

— Фу, фу,— протестовал Серов,— перестань, Паца-паца, не годится... это уж некрасиво...

Но она не унималась, хохотала... наивно продолжая свое картинное описание... Это — действительно, переходило границы всякого приличия.

Серов растопырил короткие пальцы и обернул ко мне свое сконфуженное и сильно красное лицо.

— Знаешь, просто хоть караул кричи!.. Не понимает, девчонка — на самом деле... Уйми ее, Бакст... срам — на всю кофейню...

— Где ж ей манерам набраться — не княгиня...

«Перестань,— крикнул я ей, сделав сердитое лицо,— смотри, придет твой орленок (и я попытался представить из себя ее друга). Он тебе такую «паца-паца» пропишет — весь день будешь реветь...»

Но в нее точно нечистый вселился... Она секунду застыла, точно соображая, и вдруг — неожиданно вскочив, схватила Серова за бороду...

Валентин, малиновый, обозленный, смешно отбивался и метал мне ужасные взгляды... Признаюсь, и я растерялся; мне казалось, что все кафе на нас обернулось, потешается; однако, смущенно оглянувшись, я с облегчением заметил, что никто не смотрит в нашу сторону — арабы и турки нарочито чинно курили — все было так же дремотно покойно, точно Паца-паца и не существовала...

Не знаю, чем бы кончилось это недоразумение между Серовым и Паца-паца, если бы вдруг кожаная дверь в кофейню не приподнялась стремительно: и десять критских солдат, ружья на перевес, не ворвались к нам, под предводительством толстого, маленького унтер-офицера, с хлыстиком в руке...

Кофейня замерла. Быстро расталкивая сидящую толпу, солдаты разместились по углам кофейни, все — ружья на перевес. Толстяк поднял угрожающе хлыст и прокричал высоким тенором что-то по-арабски. Толпа, не вставая с полу, закопошилась и стала распоясываться.

«Ээ... Бакст, да это — обыск,— процедил заинтригованный Серов и прищурил мне глаз,— вот тебе за твой револьвер и попадет»...

Я забыл его дома и вместо ответа презрительно усмехнулся.

До нас обыск однако не дошел. Двух молодцев обшарили, отобрали оружие и бумаги и увели.

Толпа равнодушно подпоясалась и опять принялась за кофе и чубук. Дело, видимо, привычное.

— А где же Паца-паца? — спохватился Серов, — улизнула?... Но он ошибся; истинное дитя востока, она выскочила на улицу смотреть, как поведут арабов в тюрьму и вскоре вернулась спокойная, с видом решительным.

Не садясь, Паца-паца подошла к нашей циновке, низко-низко нагнулась ко мне — настолько, что я увидел контур маленькой смуглой груди. Она фамильярно положила мне на плечи тонкие руки и теплыми, щекочущими губами быстро прошептала на ухо.

Я ничего не понял, конечно; от нее шел нежный запах персика и лавра; запах молодой, южной кожи, гораздо убедительнее арабского шепота...— однако, головы я не потерял.

Так, или иначе, нужно выйти из этого положения, сообразил я, но — не путем Серова — слишком уж смешно... Возьму и — надую...

Я кивнул головою.

— Хорошо, Паца-паца, завтра в три часа... Я показал три пальца.

У Серова довольный вид; однако, ничего не сказал мне, возвращаясь, о происшедшем и даже, мне показалось, избегал разговора на эту тему.

2

В Кноссосе[5] мы жили «в свое удовольствие»: ложились поздно, вставали поздно; ели в неурочный час самые несуразные вещи, исключительно местные. Не было такой каменно-тяжелой «пасты», или горького вина-чернила, которых Серов не предлагал бы испробовать...

Нам хотелось всего возможно-античного — поближе к Гомеру. За обедом я пил черное «фалернское», отзывавшееся скипидаром, морщился, но декламировал, точно немецкий бурш пятидесятых годов:

Пьяной горечью Фалерна
Чашу мне наполни, мальчик!
Так Постумия велела
Председательница оргий.

(Пушкин)

Серов жевал и молчал, но услышав дальше:

Ты же — прочь речная влага
И струей вину враждебной...[6]

засмеялся:

— Потому мы и пьем здесь «Виши» — они (Серов показал на меня вилкою) боятся очень микробов...

Конечно, мы вечно подтрунивали друг над другом, однако жили в согласии, усердно рисовали, искали современную манеру изображения греческого мифа...

По обыкновению, сегодня мы пили кофе в общей столовой примитивной «ксенодохион» (гостиницы), посреди пастухов, солдат, собак, против огромного дымящегося камина, где неизменно жарилась на вертеле какая-то птица, наполнявшая столовую-кухню чадом, вонью от чеснока и оливкового масла — при тридцатипятиградусной жаре в тени!..

Морской ветер дул без устали, стучал раскрытыми настежь дверьми и окнами, хлопал ставнями, забрасывал скатерти у столов, качал почерневшую птицу, посылавшую нам новые залпы двойного аромата...

Ничего! Нам все казалось мило и так похоже на то, что тут же, верно, творилось три тысячи лет тому назад!..

Восьмидесятилетний пастух в овечьем жилете и коротких кожаных штанах, с коричневым, обожженным на здешних утесах, лицом, поместился на лавочке неподалеку от нас. На коленях у него лежали куски нарезанного, обугленного мяса; он медленно жевал беззубыми деснами; выцветшие глаза под густейшими седыми бровями смотрели вперед тупо и задумчиво... Прямо против него — большой, грязный овчар уже час сидел на задних лапах, наклоняя то направо, то налево, умную голову и страстно всматривался хозяину в рот, судорожно глотая слюну и почтительно повизгивая...

— Валентин, Валентин, — загорелся я, — да смотри же — старая Греция, Гомер!.. — я чуть не прослезился от умиления — побежать разве наверх за альбомом?...

Серов ничего не ответил — он пил кофе, уткнув нос в чашку, изредка вскидывая на меня испытующие и, к моему раздражению, насмешливые глаза.

Он допил кофе, рассеянно посмотрел на собаку, потом на старого пастуха, и с удовольствием достав утреннюю сигару, снова уставил на меня инквизиторский глаз.

— Вот что, — начал он, — на сегодня моя программа установлена; первое — иду в австрийский Ллойд запасаться билетами; потом — иду писать на взморье своего мула; третье — в три часа в музее — рисовать раскопки Эванса[7]... Ну, а ты?

— А я?.. я сейчас буду писать обстоятельное письмо жене, пока утренний пароход не ушел; потом... тоже буду писать этюд — из окна — ну, а в три часа (тут Серов насторожился), — отчеканил я, подражая интонации Серова, — тоже пойду срисовывать раскопки Эванса в музее...

Серов поперхнулся дымом.

— То есть, как же? — спросил он, кашляя и вопросительно вглядываясь то в меня, то в сигару, — в три часа — позволь однако, в три часа ты обещал «ей» пить кофей.

Но я поспешил перебить, раздраженный его менторским тоном и в то же время страдая от фальшивого положения, в котором очутился:

— Спасибо; я уже напился кофею на целый день — больше не хочу... А в музее рисовать надо — у меня рисунков меньше твоего — завтра, перед отъездом, впопыхах, ни черта не успею сделать...

Я проговорил все это одним духом, с натугою — спазм жал мне гортань, как клещами.

Серов вдруг заартачился, раскраснелся, обиделся:

— Н-нет, Бакст, этого уж нельзя... это уж совсем негодится — как же ты?.. Ты подумай, ведь «она» будет ждать, понимаешь, к трем часам, по стрелке, — будет ждать... нет, нехорошо, негодится! Раз обещал — ну и держи слово....

— Полно, Валентин, — продолжал я кричать, избегая его взгляда, в одно и то же время уничтоженный и торжествующий,— говоришь тоже вещи, а со стороны покажется, что и не подумал, на чем настаиваешь!

Я сердился и страдал; мне хотелось крикнуть, что конец авантюры не в моих теперешних вкусах, что я верен своей жене (как стыдно было в этом сознаться!), что она готовится быть матерью (да ведь он знает же, черт эдакий) — как же он это упустил? Как я хотел ему выпалить это громко — увидеть его честное лицо переконфуженным).. Но стыд, нелепый, проклятый стыд мешал; и все кругом мешало — слепящий свет в столовой, деловые, трезвые лица — даже ранний утренний час — все не вязалось с такой интимной откровенностью... Пришлось прикрыть свое отступление бравадою человека, мало связанного полуобещаниями, полушутками с арабской танцовщицей — «девчонкою, заинтересованной нашею щедростью»,— подбодрил я себя, чтобы окончательно выйти правым из нелепого положения...

Кончилось, однако, тем, что мы поссорились...

Поссорились... я больше всего не люблю такие ссоры, холодные, «европейские». Каждый притворяется спокойным, равнодушным. Возмутительная вежливость заступает место недавних ругательств; когда ругаешься, по крайней мере, — искренен; но с этою «европейскою» — врешь на каждом шагу... Зачем, например, Валентин мне передает спички с такою поспешностью, с такою готовностью, точно если он их не передаст скоро — со мной случится припадок?! Отчего мы говорим о всех пустяках и так охотно, а молчим, как рыбы, о главном, что медленно и тоскливо ест печень? Нет, лучше хорошенько выругаться, наговорить вздору, какому и сам не веришь... и, устыдившись — помириться... и поскорее!

3

Чтобы попасть в музей, надо пройти через базар; в этот расслабляюще-жаркий час — там тишина и безмолвие; само здание, все завешанное от жгучего солнца серо-желтым тряпьем, кажется издали фантастическим, гигантским верблюдом, сияющим под цветными лохмотьями...

Налево от базара, вплоть до сине-лилового, сверкающего бриллиантами моря, просторная площадь со столиками продавцов всякой местной стряпни и сластей. Тут — пасты, рахат-лукум, пахучие галушки на меду, засахаренные и пыльные грецкие орехи; вокруг — досчатые кафе и лавочки, точно дешевые балаганчики на Марсовом поле в Петербурге и, чтобы дополнить это сходство — ярко расписанная, запыленная карусель, спящая как и все сейчас, против крохотного театра марионеток с таинственно опущенным занавесом, посреди ароматных кулей с сухими фигами и коринкою.

Морской ветерок, благодатный, гонит по раскаленному песку струйки тонкой пыли и играет среди тяжкой, сонной тишины узенькими, послушными лентами-флагами.

Иду медленно, невольно вдыхая попеременно, то освежающую волну ветра, то жгучую и едкую островную пыль. Вот полицейский дом. Из темного подвала, за толстою, черною решеткою глядят мне в сапоги и потом в лицо несколько пар глаз — одни усталые, другие свирепые — глаза засаженных в подземелье преступников. Вот — не спят в этот сакраментальный час...

По дороге в музей — ни души, бесконечно тихо. Мне — не по себе, после утренней сцены; чувство невинно пострадавшего, похожее на то отчаяние, которое было мне знакомо в детстве, после порки — по недоразумению — и где только я один знал наверное, что не виноват...

Как и тогда, чувство одиночества и заброшенности грызет под ложечкою; я — не на Крите, а на необитаемом острове. Куда загнало меня? Какой-то Кноссос... и вчера родной мне — царь Минос с странною прическою индейца-делавара — сегодня отскочил от меня на восемь тысяч лет...

Чую отдаленные приступы привычного мне volte-face* (я себя отлично изучил); чувствую внутренний приказ, заставляющий меня мгновенно, после самых резких, жестоких сцен, когда любимая женщина, изведенная в конец, кривит от бешенства дорогие мне за полчаса перед тем черты — вдруг, без всякого перехода, без «мостика» — огорошить ее самыми трогательными влюбленными поцелуями...

О, нестерпимое одиночество! Образ Валентина, уютного «слона», медлительного, правдивого, плывет по размякшему сердцу, слеза капает на ус, на альбом, на пыльную дорогу... глупая, глупая ссора...

---

* резкий поворот *(франц.)*.

До маленькой музейной площади уже близко; надо только миновать низкие каменные стены, из-за которых беспомощно свешиваются на дорогу, до самых ног, пыльные, серые платаны, до жалости обглоданные проходящими стадами коз и овец.

Жара такая, что я стараюсь медленно передвигать ноги, дабы еще больше не размякнуть в беспрестанно сыром и подсыхающем белье. Широкие сени музея волшебно свежи, успокоительны, но сердце замирает: вижу в прихожей палку и уютную шляпу Валентина.

Сторож скрипит сзади меня новыми подошвами и фамильярно сообщает, что «ваш товарищ усерднее вас — уже час как работает — я два раза воду менял в стакане».

Молча и дружелюбно киваю Серову головой — ему не до меня, хотя он ответил просто и серьезно, — он весь ушел в торопливый рисунок: щурит глаз, клонит голову на сторону; потный, красный, с блестящим, точно лакированным носом.

Мы не обменялись ни словом, рисуя то в одной, то в разных залах, где душно, душно до дурноты, несмотря на открытые окна.

Чувство покоя и уверенности приятно разливается по всему телу: я уже не один, не на необитаемом острове Средиземного моря, а под одним потолком — с «русским», с Серовым...

Жарко... из одной низкой залы в другую партиями перелетают зеленоватые мухи — стремительно, решительно, точно заговорщики, точно — за делом; сохнут и трещат деревянные витрины и табуреты — иногда так сильно, точно лопаются — наступающая тишина еще жарче, еще труднее...

Серов в соседней зале вздыхает, переворачивает и шелестит страничкою альбома — еще один рисунок готов!..

Пересчитываю свои зарисованые листы — как мало! Меня раздражает сторож, который мешает мне «слушать» Серова: где-то в третьей или четвертой зале вот уже час, как он тянет в нос, по-гречески, какие-то минорные «Кантики», кусочки литургии, прерывая себя возмутительно-неистовым харканьем, как раз в тот момент, когда острый карандаш попал в самую точку и с которой нервно срывает его рука!... Ханжа греческая!..

Мы все кружим друг за другом по музею, но у одной витрины, где масса амулетов-домиков, сталкиваемся...

Серов подымает на меня свои серо-карие глаза (о какие дружеские)... и вздыхает:

— Жарко, Бакст.

Я улыбаюсь, и с этой минуты мы подвигаемся уже вместе, беспрестанно вытаскивая платки, вытирая лицо, руки, скользкий карандаш или кисть.

Витрина, стоящая перед окном теперь — на очереди. Опять — внимание, упрямый задор схватить в одну минуту главное, существенное... но

вдруг, чувствую, среди своего увлечения, горячее прикосновение на плече маленькой серовской руки...

Я подымаю глаза — Серов смотрит перед собою в открытое окно. Его профиль забавно сочетает в эту минуту выражение крайнего любопытства и неожиданности...

Через крохотную, пыльную под солнцем, площадь, вижу — как раз против нас — три окна облупленного, розового домика. У крайнего окна — игра судьбы — сидит Паца-паца и длинными, худыми руками делает вниз странные знаки...

Под окнами против маленькой входной двери тучная, широкая спина степенного араба в желтых туфлях.

Он закинул назад свою короткую шею и недвижим, очевидно, решая: «Войти — не войти?»

Сцена потрясающая. Я застыл, окаменел, с поднятым карандашом в руке, смутно чувствуя горячую тяжесть серовской руки да напряженное, чесночное дыханье сторожа, тоже заинтригованного.

Но вот — араб решился, приподнял кожаную дверь, протиснул большой живот и исчез в маленьком, розовом домике.

Окошко захлопнулось.

Сзади нас сторож ворчит на своем диалекте что-то негодующее тем набожным тоном, какой присущ грекам, когда поцарапаны их чувства добродетели.

Мы долго не можем поднять друг на друга пристыженные, отяжелевшие глаза...

IV. ДЕЛЬФЫ

В конце апреля, ветреным розовым вечером маленький коринфский пароход причалил к подножию Дельф.

Перед нами отвесно, незаметным моему близорукому глазу склоном — эпические громады горных хребтов; узкая дорога, серея, желтея, тянется вверх, разграфленная зигзагами вплоть до черно-синих торжественных верхов...

Там — Дельфы.

Просторная старинная коляска, четырехместная, запряжена темными, точно налакированными мулами — они беззвучно ждут нас в пыльной дымке, у подножия дороги. Как красиво повязаны за черными, торчком стоящими ушами животных, зеленая ярь лент, крупные, дутого серебра, погремушки! С козел просительно улыбается древний, цвета пергамента, кучер, расчесанный, долгоносый, чернобровый, в синем платаном казакине...

Все в закладке, кроме упругих, молоденьких мулов с подстриженными гривками — ветхо, не по-нынешнему. Пышные кожаные седения, истертые,

перетянутые старыми рыжими ремнями; затейливая, двухэтажная откидная ножка; монументальные рессоры, тяжелая дверца, солидно и аппетитно защелкивающаяся под крупною серебряною ручкою... Старый, почтенный экипаж, покойный и слишком торжественный, призывает к медлительному, вдумчивому путешествию, переносит в пятидесятые годы... Не хватает зеленого почтальона верхом, с веселым медным рогом через плечо, да элегантной героини Жорж Занд, под соломенным капором с тоже зеленою вуалью, хлыстом в узенькой руке, затянутой в лимонную перчатку; даже чемоданы наши подвязали у кузова, по-старинному...

— Я пойду пешком, а ты поезжай, — заявил Серов, меря глазом расстояние зигзагов. Но, подумав, спросил кучера на французском «petit — negre»* — «сколько ходьбы до Дельф?»

— Ходьбы? — удивился на том же наречии долгоносый старик, оглянув черным, запавшим глазком ноги Серова, — далеко до Дельф... В экипаже я вас довезу в два часа, может и меньше, а пешком, — он снова посмотрел на новенькие голенища моего друга, — пешком не дойдете и в четыре часа — устанете вверх идти...

Серов однако усумнился: ведь рукой подать доверху и попросил у меня Бедекер.

Но Бедекер не шутил — это глаз так обманывает.

— Прав старик — ничего не поделаешь; поедем, Бакст, твое счастье; а то бы и тебя потащил пешком...

Я терпеть не могу лезть в гору.

Странно тихо после недавнего мерного выстукивания пароходной машины, после страстного галдежа баб, пастухов, солдат, продушивших чесноком все наше путешествие от Коринфа... Где-то тонко и музыкально чирикает одинокая птичка, пахнет медовою сыростью, полевыми цветами; голоса наши звонки и отчетливы в росистой траве; небывалый резонанс, несущийся к горам, заставляет прислушиваться к собственному говору — иногда перед насморком так слушаешь себя.

Сел в коляску и забыл на минуту Дельфы, Серова, вдруг охваченный воспоминаниями детства, похожим положением — таким же весенним тихим вечером, такою же близостью к экипажу высокой сырой травы.

Вижу себя восьмилетним, бесстрашным гимназистом, в свежевыглаженной, слишком прохладной, парусинной блузке, таким же весенним сырым вечером — но в Павловске. Ноги — какие легкие — на подножке, чтобы быть поближе к дороге, наслаждаться тем, что я е д у в к о л я с к е, а другие только идут пешком: в смутном, однако, страхе, что рваный павловский извозчик повернет ко мне свое козлиное пыльное лицо, заслышав шуршание колес о кожаные лопасти покренившегося экипажа — еще заставит меня сесть паинькой на сиденье...

---

* т. е. плохим, примитивным языком *(франц.)*.

Такая же птичка пела в пустом еще, звонком, еле зазеленевшем Павловске... Долго, долго тянула она серебряно-чистую ноту, обрывая ее каденциею, наводившею на меня сладкую грусть; воздух, легкий, незнакомо-чистый, пьянил и волновал после долгого зимнего сидения в Петербурге, в гимназии, с ее густым мужским запахом насиженных старших классов. Помню даже жуть городского мальчика, жуть слишком интимной близости к земле, — к запаху земли, смутно вязавшемуся с мыслью о похоронах, могиле... А главное — кроткая весенняя тишина, еще пустее от одинокого пенья-чириканья: сколько в ней обещания заманчивой, неведомой жизни. Вещее, любопытное, детское сердце!

Коляска тронулась, неторопливо переваливаясь и покачиваясь, в прозрачных, покрасневших сумерках.

По узкой дороге, где еле могли разъехаться два экипажа, мягко гудели в улегшейся пыли огромные колеса, шелестя по траве и обдавая нас росинками; головки крупных маргариток и анемонов все время щемились между колесами и кузовом. Пахло кожаными сиденьями, молодою клейкою зеленью; приятно сотрясалось тело над старинною рессорою.

Высоко, высоко над нами острый глаз Серова заприметил полный поселянами воз, который только через час, осторожно и послушно спускаясь зигзагами, наконец повстречался нам.

Мы чуть не закричали от восторга. Первый раз, с нашего блуждания по Греции, наконец повстречались мы, столкнулись глаз на глаз не с албанцами, турецкими выходцами или их помесью — отвратным поздним засильем, но с истинным, классическим греческим типом, давно желанным.

Какие головы стариков, какой разрез глаз, какие крепко кованые овалы гречанок — совсем Геры, Гебы. Спокойное и ясное выражение, присущее горным жителям, здесь волнительно подчеркивалось знакомым с детских учебников типом, который, недоверяя и брюзжа, мы условно согласились считать еще с Академии, с глиптотеки — греческим.

Вот он, желанный тип, чистый, без фальши и сладости, во всей нетронутости горных семей, тысячами лет не смешивавших своей чистой крови с беспокойным и бродячим стадом долин — фракийцев.

Пока крайне медленно и осторожно разъезжались наши возницы, мы не спускали настойчивых глаз со встречных; на возу, вроде большой кавказской арбы, влекомой длиннорогими белыми быками, сидела большая семья; пять, шесть девушек, двое подростков; два старика, дружно стягивавших вожжи...

Девушки, крупные, черноглазые, чуть смуглые, с маленькими круглыми головками в черных туго повязанных на манер чалмы платочках, сидели свесив ядреные, позолоченные солнцем ноги, голые до полных колен, — такого редкого совершенства, что даже слеза восторга ущипнула у носа...

— Валентин, а ведь на коленях надо любоваться такими ногами — что Лизипп рядом с такою земною, живою красотою?..

Серов усмехался.

— И ноги хороши и глаза хороши... Посмотри — первая: не то антилопа, не то архаическая «дева» из Акропольского музея; жалко — сейчас девицы скроются — никогда больше не увидим таких — прощайте, статуи, на веки!..

Мы разъехались; я даже не успел, занятый античными ногами, рассмотреть «маленькие бронзы», как после называл Серов тоненьких братьев дельфийских дев.

Мы пришли в бодрое настроение духа: вот, наконец, добрались до настоящего лица Греции... Через все наше путешествие все время нас коробили, среди всей уцелевшей антики, посреди холмов, руин и музеев — какие-то тривиальные албанцы, полутурки, сирийцы, чуть не «братушки» — все это фрикасе из подозрительных «восточных», выдающее себя за потомков Фидия, Сократа и Эсхила... Вздор — что эти господа, разгуливающие в юбках, с зеркальцами в руках, начищающие себе с утра до вечера удивительные башмаки с детскими помпонами на носках — греки!

Современные Афины предстали нашим раздраженным очам провинциальным, претенциозным городком, комично обезьянящим Париж; центром греческих растакуэров и шулеров, любителей шансонетки, помешанных на бульварном шике Парижа.

Разодетые в нежно-голубые цвета греческие офицеры слишком резали глаз — в их забавной марциальной выправке на прусский манер — несходством с гигантскими тенями Эпаминонда и Александра; опереточный двор, время от времени вспоминающий — и неловко — о традиции, о славном прошлом, вперемежку с ненасытным любопытством (о, сколь искренним!) к проезжей шикарной парижской знаменитости — все одно: тенору или кокотке... разве это потомки Солона и Ликурга? Увы, наследие гения — непосильная обуза посредственности...

Двухэтажная гостиница, прислоненная к нагим утесам, узкая, вся в фасаде, приютила нас в темноте наступающей ночи.

Дикий романтизм пейзажа, раскрытое освещенное окно во втором этаже, гул угроз в облаках; одинокая свеча, которую настойчиво задувал ветер, несмотря на обороняющую руку нашего кучера, превратившегося при рембрандтовском освещении в горного бандита — все вместе почему-то напомнило мне последний акт «Риголетто» — «Trattoria di Sparafucile, il bandito»*.

* Трактир Спарафучиле, бандита *(итал.)*.

Серов ворчит: «Вот, порти первое впечатление... нашел сравнение: «Риголетто!»... Ты обернись лучше назад!»

Я повернулся спиною к гостинице и ахнул даже: пропасть, гигантская, бездонная ночью — совсем у моих ног... где-то глубоко внизу, в долине, под ослепительно лилово-голубыми молниями лежат белые мраморные храмы — сказочные домики, рассыпавшиеся под чудовищными руками циклопов... Разве не в гневе сбросили они их с отвесных, мрачных громад, недоброжелательным хором окруживших дерзкое белое капище?

Властно рассекая тьму, стаи огромных орлов беспокойно реят, стремительными кривыми, по всем направлениям; в густом, душащем, полным фосфора и электричества, воздухе — слышно слишком близко, сейчас под ногами, жуткое шуршанье сильных крыльев...

Невольно отступаешь от пропасти... Миф о Ганимеде закрадывается несмело в голову... Оглушающий треск и сверкание настолько сильны, что кажется молния пронзает насквозь — еле держишься на ногах. Мы невольно отворачиваемся в сторону trattoria и уже один оперный вид ее отнимает остроту страстей...

Серов уверяет, что он голоден; чувствую что-то вроде признательности за этот простой поворот к повседневной, житейской нужде; в комнате с чисто накрытым столом, где среди черных бутылок мой аскетический глаз с удовольствием примечает — сваренные вкрутую яйца, на горке серой соли, несколько свежих сыров и тарелку миндаля с изюмом.

Как хорошо сейчас обедать под низеньким белым потолком, утираться чистенькими ярко расшитыми салфетками, тянуть с терпким вином уже сонную кулинарную беседу про горные обеды, про козий сыр — куда вкуснее голландского с черствым пумперникелем, который подавали, бывало, у Лейнера в Петербурге... Ах, ресторан Лейнера!

И я сентиментально распространяюсь о старой, почтеннейшей Лейнерше, толстой апоплексически-фиолетовой вдове, об ее классических обедах в рубль серебром,— ресторан, где мы были долголетними почетными завсегдатаями...

— Да, почетными! Помнишь, как она нам поднесла по настоящему серебряному стаканчику в память десятилетней верности?! Помнишь? А еще помнишь, какое удивительное мюнхенское подавали? Черное, густое... а немцы лейнеровские — что за народ!

— Помнишь еще, как мы там подслушали в нужнике двух пожилых немцев, тяжко облегчавшихся:

— Kannst du noch*, Андрушша?

— Абяззательно!....

Серов добродушно смеется, медлительно раскуривает сигару.

О Дельфах, о грозе — ни слова.

---

* Еще можешь? *(нем.)*.

Но прежде чем лечь в душной крохотной комнатке, я раскрываю настежь — точно риголеттовский герцог для каватины — небутафорское окно.

Гроза ширится, крепнет. Моментами романтический ветер затихает и тяжкая тишина, предвестник оглушительного эпического грохота — невыносима; невыносима как спазм ребенка, который вслед за падением молчит три ужасных секунды и вдруг раздирает воздух неистовым криком — от которого все же легче.

Беспрерывные широкие молнии режут гигантским лезвием глаз — еще бархатнее и диче кажется бездонная пропасть под окнами.

Иногда кошмар, самый жестокий, мучает тем, что все падаешь и падаешь со страшной высоты в черные безвестные глуби, и телу щекотно до дурноты от беспочвенности под ногами... Вот что, близко к этому кошмару, почувствовал я, силясь выдержать грозу у открытого окна — щекотка, сестра смерти, подбиралась ко мне...

Какая странная, какая страшная декорация!.. Вокруг по утесам, точно колизей для циклопов, точно сказочный птичник для саженных орлов — черные, глубокие дупла — ниши — все давно опустевшие гробницы пилигриммов Эллады и Этрурии, могилы философов, жрецов, живших, учивших и проповедовавших после славного капища.

Давно истлели в нишах кости стоиков и софистов, строивших хитроумные системы, искавших смысл бытия... И теперь, как и три тысячи лет тому назад — гремит весною Зевс посреди стаи испуганных молниями орлов и каждую весну в темном Аиде, окаменелая от горя Персефона — косая, страшная, — в глубоком базальтовом кресле, злобно ждет к себе из запретной, зацветшей земли, легковерных, хрупких детей солнца — людей[8]...

2. Серов в письмах Бакста

1. БАКСТ — А. Н. БЕНУА

26 мая 1897 г. Петербург

...Получил твое письмо. Что Дягилев, — спрашиваешь ты? Ничего. Уговорил его сделать с нами, «молодыми русскими художниками», то же, что и с англичанами, то есть отобрать весною в мастерских все интересное

и устроить выставку от его имени. Он согласен. Будут участвовать: Серов, Нестеров, Левитан, Ф. Боткин, Малявин, Якунчикова, Костя Сомов, я и много других[9]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

2. БАКСТ — В. В. РОЗАНОВУ

<До 16 декабря 1902 г. Петербург>

Дорогой Василий Васильевич.

Буду у Вас вечером. История с портретом не так проста. Серов один из трех членов комитета по Третьяковской галерее настаивал на покупке его для Москвы, но дочь П. М. Третьякова, владельца, за отсутствием третьего голоса И. Остроухова двумя голосами была против покупки. Несмотря на упорные настаивания А. Бенуа и Дягилева она не согласилась, хотя Дягилев и говорит, что еще вопрос не решенный и что кроме надежды на Третьяковскую галерею он думает при посещении государя нашей выставки уговорить его приобрести для Музея Александра III.

Во всяком случае я очень счастлив, что все художники самые строгие судьи, признают незаурядным портретом, и это меня очень поддерживает. Ну что, не будет в Музее теперь, когда-нибудь попадет, не за качества, так за Ваше имя[10].

До свидания

истинно любящий Вас Л. Бакст.

Не издано; отдел рукописей ЛБ.

3. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО[11]

<12 февраля 1903 г. Петербург>*

...Сегодня устраивали выставку. Масса новых вещей, но об этом <...> сообщу завтра[12] <...> Серов — здесь. С Бенуа скандал. Он выходит из редакторов «Сокровища России»[13]. Общее несчастие сплотило нас, и мы, т. е. Шура <Бенуа>**, Дягилев, Серов, Философов и я более дружны, чем когда-либо!

<...> Сегодня видел портрет Серова с госпожи Зилоти[14] — так много

* Даты некоторых писем Бакста и Л. П. Гриценко-Бакст проставлены на основании почтового штемпеля отправления. В этом случае они заключены в угловые скобки.

** Далее в письмах фамилия А. Н. Бенуа не расшифровывается.

в глазу и в улыбке Вашего! Расхвалил страшно Серову портрет — кажется, хвалил больше сходство с Вами. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

4. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<13 февраля 1903 г. Петербург>

...Сейчас вернулся с ужина с Серовым, Коровиным, Шаляпиным, Грабарем, Трубецким и Щербатовым у Кюба. Обедали, перешли затем в отдельный кабинет и до четырех часов! Ужас! Шаляпин пел, рассказывал. Сегодня все мы с выставки попали на обед. Завтра открытие с Марией Павловной[15]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

5. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<16 февраля 1903 г. Петербург>

...Сегодня совершилось то, чего нужно было ожидать. Выставки «Мира искусства» окончили свое существование, т. е. выставки под фирмою «Мира искусства». Общее собрание закрыло все и теперь нужно сызнова составлять из тех же членов новое общество и как-нибудь столковаться с «36» — обществом, выставляющимся в Москве[16].

Журнал <«Мир искусства»> и, следовательно, все мы остаемся по-прежнему, но выставки меняют характер.

Это давно уже назрело и разрешилось слишком скоро, почти грубо! Серов не хочет пока никаких комбинаций нового общества. А. Бенуа, Сомов, Лансере, Остроумова и я пока держимся одной сплоченной группою. Браз, Рерих, Пурвит, Ционглинский, Малютин, Грабарь и Коровин — в другой; Серов и Малявин — отдельно и держатся за Сергея Павловича <Дягилева>.

Что из этого выйдет, какое произойдет, наконец, соглашение, трудно предвидеть.

Московские «36», или, вернее, 6 человек, нам полувраждебны, в особенности мне. А. Васнецов, Коровин, Остроухов, Переплетчиков и другие (ne peuvent pas me souffrir)*. Но я презираю все это и знаю, куда и как идти.

---

* не выносят меня *(франц.)*.

Серов — мямля и держится за полу сюртука С. Дягилева. Сережу <Дягилева>* мне жаль, но его роль сыграна, и его ждет широкая деятельность в журнале и еще в этом направлении...

И нам всем жаль выставок, и ужин у С. Боткина показал более, чем когда-либо, нашу взаимную дружбу. Были — А. Бенуа с женою, Серов с женою, Сомов, Остроумова, Д. Философов, Дягилев, Аргутон <В. Н. Аргутинский-Долгоруков>, Нувель, Остроухов, Коровин и Ваш слуга. Но со мною скандал. Вы себе представить не можете, как обрушилась печать и публика на мою несчастную «Даму» с апельсинами[17]. Ужас! Ругань. Ругают неимоверно, ругают порнографом, «Мир искусства» закрепил за мною кличку «Русский Ропс»[18], а публика на выставке прямо беснуется! С чего это?!! И. Остроухов говорит, что я погубил всю выставку своею вещью. Серов, наоборот, говорит, что она ему нравится. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

6. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<17 февраля 1903 г. Петербург>

...Свершилось. Новое общество составилось из всех «36» и всего «Мира искусства», имя ему «Союз русских художников». Полная свобода, выставка без жюри в Петербурге и Москве. Сережа избран почетным членом. Таким образом, я выставляю опять с Остроуховым, Васнецовым и прочими...[19]

Серов полудоволен. Общее настроение успокоения. Восторгов мало. Выставка посещается очень усердно — до 700—800 человек в день. Ругань страшная.

<...> Жаль Сережу. У меня с ним грандиозные планы на будущее, и я буду счастлив, если эту удивительную машину-энергию удастся подтолкнуть снова на настоящий, еще малоизведанный путь. Я полон веры в удачу и думаю, что с ним все возможно!

Серов кисло-сладок, но и он, кажется, поддается, будущее покажет!.. А, кроме того, мы сплотились интимно: А. Бенуа, Серов, Головин, Лансере, Сомов, Остроумова и я. Что скажет l'avenir?** Смело гляжу туда и подставляю грудь ветру и грозе. Приятно бороться — это жизнь, и осмысленная. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

---

* Далее в письмах фамилия С. П. Дягилева не расшифровывается.
** будущее *(франц.)*.

7. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<18 февраля 1903 г. Петербург>

...Сегодня все приходит в более нормальный вид, и уже такой сумасшедшей лихорадки среди художников нет. Многие уехали в Москву, а на завтра назначено совещание петербургских между собою о деталях нового общества <...>

Балет мой угодил печати — очень хвалят всюду[20]. Костя Коровин не был на спектакле, а его вечное интриганство прямо вызывает во мне гадливое чувство. Нельзя же хитрить и фокусничать всю жизнь с утра до вечера! Что за сплетни он распустил про мой балет в театре! Я припер его к стене, но он извивался, как угорь, и его не сцапать. Даже Серов, его вечная защита, и тот неодобрительно качает головой[21].

Вообще за эти дни многие характеры предстали во всей красе, но многие остались незыблемы, и прекраснее, и благороднее, чем когда-либо <...> Кружок наш тесный, в конце концов, действительно, за 15 лет дружбы испытан, окреп и неприятных сюрпризов не может быть! Мы так привыкли друг к другу, так полюбили наши недостатки, все давно простили и, если ругаемся до изнеможения, то в минуту общей опасности стоим рядом, как обстреливаемая со всех сторон рота солдат! А. Бенуа, В. Нувель, Сережа Дягилев, Костя Сомов, Дима Философов, Женя Лансере, А. Остроумова, А. Нурок, Павка Корибут[22], Серов и Ваш покорный слуга — вот ядро нашего союза: друг другу не изменим. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

8. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

18 февраля <1903 г. Петербург>

...Сегодня обедал у Александры Павловны <Боткиной>. Был Илья Семенович Остроухов, Серов, Шура и я. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

9. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<После 20 февраля 1903 г. Петербург>

...Жаль Сережу — но иначе нельзя![23] Нельзя повторять за Серовым: «Мне хорошо за пазухой Сергея Павловича, а до товарищей, движения

искусства, индивидуальности его — все равно!» Это разгильдяйство. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

10. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<28 февраля 1903 г. Петербург>

...Серова мы — т. е. наш тесный кружок и не думали терять. Наоборот, он был бы самый несчастный человек, если бы он к «нам» не попал. В том-то и штука. Но об этой «тайне» — при свидании расскажу <...> Не огорчайтесь же ни за кого. Дягилев весел, как птица, в сущности — он очень доволен, что развязался с выставками, которые ему прямо надоели. «Мир же искусства» процветает сильнее прежнего и в его двухнедельных приложениях Сережа отлично ругается, еще лучше прежнего[24]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

11. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<3 марта 1903 г. Петербург>

...Вчера получил приглашение на Мюнхенский Secession вместе с Серовым, Малявиным и Сомовым <...> Выставка открывается в июле[25]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

12. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<21 марта 1903 г. Петербург>

...Сегодня снег, вьюга, настоящая зима. Беру с собою костюмы для «Эдипа», всего 30 штук надо сделать!

Сергею Сергеевичу <Боткину> подарил костюм (французская кукла) из «Феи кукол». Вечер прошел весело. Обедали Дима Философов, Валичка — собачка <Нувель> и я. Играли потом на фортепьяно. Ах, как я сердит на Серова! Ну, да о многом потолкуем. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

13. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<22 июня 1903 г. Петербург>

...Сегодня отчаянно ругательный фельетон об Третьяковской галерее в «Новом времени». Ругают Диму <Философова> и попутно всех. Илью Семеновича <Остроухова>, Александру Павловну <Боткину>, Серова и т. д.![26] Ну, далась же им галерея! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

14. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<24 июня 1903 г. Петербург>

...С Аргутоном <В. Н. Аргутинским-Долгоруковым>, Серовым и Валичкой <Нувелем>* мы были в «Аквариуме» только что. Глупо. Неинтересно. Серов меня зовет к себе в субботу и воскресенье. Не знаю. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

15. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<Июнь 1903 г. Петербург>

...Сегодня уехал Серов в свое имение <Ино>, зовет меня на 2—3 дня, хоть на 1—2 дня, да нет, тоскливо <...>

У Сережи была ангина <...> и он <...> пригласил одного за другим трех докторов! <...> Серов глядел, глядел и говорит: «все в «Мире искусства» такие, да и я сам такой же!» <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

16. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<2 июля 1903 г. Петербург>

...Черепнин[27] вчера пил чай со мной у Шуры, болтали об Зилоти. Он очень хвалит А. И. Зилоти[28] . Думаю, если урвусь на субботу, на один

---

* Далее фамилия В. Ф. Нувель не расшифровывается.

день, то, вероятно, Серов меня познакомит с ним. Они в двух шагах от Серова. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

17. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<15 июля 1903 г. Петербург>

...Бедный Серов, он сильно прихварывает, побледнел, кашляет и с легкими не очень в порядке. Кто бы подумал? Мне жаль его, сегодня вечером был с ним у Шуры. Сидели, рассматривали издания, говорили о Флоренции, Риме. Приятный вечер, глубокохудожественный. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

18. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<16 июля 1903 г. Петербург>

...Дима <Философов> уехал на 2 месяца. Сережа скоро тоже, собачки <так Бакст иногда называл Нувеля> нет уже 4 дня, остался у меня Шура да Серов, pour tout potage*. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

19. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<22 июля 1903 г. Петербург>

...Только что был Шура у меня. Мы сговорились и субботу и воскресенье провести у Серовых. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

20. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<26 июля 1903 г. Петербург>

...Завтра еду с Шурой к Серову и два дня отдохну от декораций. Пока делаю костюмы и бутафорию[29]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

---

* всего-навсего *(франц.)*.

21. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<28 июля 1903 г. Петербург>

...Сегодня первый раз, что пропустил один день, но виною не я, а поездка к Серову. От него десять верст до почтовой станции и пришлось волею-неволею пропустить почту!

Я в восхищении от поездки, от их житья на берегу моря и от милой, доброй, славной Ольги Федоровны <Серовой>!

Погода была неестественная, дул отчаянный ветер, пока доехали до Серова, мы с Бенуа вымокли как губки, потом ветер нас высушил и еще побежали опять на берег моря! Чудно!

Ели за четверых, возились, гуляли, бродили по морскому берегу при не ужасающем ветре, бодром, славном. Серову лучше, но еще Зилоти не мог с ним ехать...

Дети Серова славные, загорелые, целый день босиком, полощутся в море. Все у них просто, без затей, и сам Антоша мне очень по сердцу посреди своей мирной семьи. Люблю морской берег! И шум морской волны мне донельзя приятен и будит все хорошее, широкое, серьезное во мне.

Серов пишет отличную вещь из жизни Петра I. Интересно, как пойдет у него?[30] Страшно весело было и даже нервозную, немного пугливую Ольгу Федоровну развеселили очень, и она бегала с нами, как девочка. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

22. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<31 июля 1903 г. Петербург>

...Приехал Серов и на мою уже формальную просьбу свести меня с <А. И. > Зилоти, хитрец, пристал: «Зачем, да зачем?»

Не знаю уже, как быть, главное неловко выходит из-за того, что я не знаю и ни разу не видел самого Зилоти. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

23. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<3 августа 1903 г. Петербург>

...Серов уехал в провинцию писать портрет[31]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

24. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<18 сентября 1903 г. Петербург>

...Приехал Серов, очень мил со мною, говорил хорошо о нашей будущей жизни[32]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

25. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

20 сен<тября 1903 г. Петербург>

...Серов уехал в Москву. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

26. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<9 октября 1903 г. Петербург>

...Очень, очень огорчен. Вчера была в редакцию телеграмма О. Ф. Серовой: «Серов опасно болен». Мы перепугались. Сережа уехал вчера вечером в Москву к нему, а сегодня в 3 часа ждем по телефону известие из Москвы о Серове через Сережу. Если ему хуже, то С. С. <Боткин>* поедет сегодня вечером в Москву к нему.

Валентин очень мнителен, но мы узнали, что у него воспаление кишек, и С. С. думает, что это apendicite. Дай бог, чтобы все прошло как следует![33] Поэтому вчерашний обед у Ратьковых был полугрустный, хотя было много народу.

Потом были у Шуры, опять масса народу — был и С. С., говорили о Серове. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

27. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<10 октября 1903 г. Петербург>

...Сейчас еду в «Мир искусства», буду по телефону говорить с Москвой. С. С. уехал вчера туда к Серову <...>

---

* Далее в письмах фамилия С. С. Боткина не расшифровывается.

У Серова apendicite, осложненный воспалением легкого, но вчера ему было лучше! С. С. надеется! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

28. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<11 октября 1903 г. Петербург>

...Дни текут грустно без тебя и под влиянием неприятностей и дурных известий из Москвы. С. С., однако, надеется, что Валентин выскочит из крупозного воспаления легких. Это меня подбадривает, и новый диагноз все же не так страшен, как в первую минуту показалось! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

29. БАКСТ — Л. П. ГРИЦЕНКО

<12 октября 1903 г. Петербург>

...С. С. возвращается сегодня из Москвы, ибо болезнь Серова идет своим чередом. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

30. БАКСТ — А. Н. БЕНУА

<Начало июня 1904 г.> Близ Выборга

...Видал Серова? Милый, худой, уютный! Ты послушай его, как он ругает венских декадентов. Вообще его впечатления о Западе субъективны, часто забавны и всегда не вздорны. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

31. БАКСТ — Л. П. БАКСТ[34]

<6 июня 1904 г. Петербург>

...Весь день рисовал, и сеанс утомительнейший длился 3 часа! А потом приехал Серов! Без конца разговоры, рассказы <...> После обеда опять рисовал и в 10 часов поехали в «Мир искусства», там приехали Серов,

Валичка, Сережа. Говорили о будущей портретной выставке[35] и просидели перебирая дело с бездельем до 1 часа ночи <...>

Завтра завтракаю с Серовым, после он едет к себе в Финляндию, а я к портрету опять <...>

Серов худенький, молоденький, но бодр и здоров. Я предлагал ему ночевать у меня, да Сережа отбил. <..>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

32. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<7 июня 1904 г. Петербург>

...Сегодня весь день был с Серовым, завтракал с ним вдвоем у Дягилева, очень нежен со мною — до болезни меня все звал Левой, теперь — Левушкою, что, однако, не помешало ему нарисовать карикатуру на меня сегодня в блузе, работающим Сережин портрет[36]. Серов разохотился и тоже хочет осенью писать Сережу. В 4 часа он уехал в Финляндию.

Серов не утерпел — посмотрел-таки без меня портрет Сережи — ему очень нравится. Ура!!![37] <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

33. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

21 августа <1904 г. Петербург>

...Было в «Мире искусств» генеральное собрание — были: Серов, Врубель с женою (она тебе кланяется), Шура, Дима <Философов>, Валичка, Кругликова и Давыденкова (из Парижа)[38], Нурок, Добужинский и прочие <...>

Дела по горло. А вчера после Донона еще друзья назвались пить у меня чай. Шура, Серов, Валя, Добужинский сидели до 1 часу ночи. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

34. БАКСТ — В. Ф. НУВЕЛЮ

<12>/25 октября 1904 г. Mouille-ronde

...Через две недели поеду с женою на две недели во Флоренцию. Не будет ли там Серов?[39] <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

35. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<17 июля 1905 г. Баден-Баден>

...Я продолжаю свое лечение и кроме него почти не имею свободного времени как от $3^{1}/_{2}$ до $4^{1}/_{2}$ часов! В этот час я пишу письма — все больше насчет нашего журнала, который обещает быть и удивительно художественным и удивительно литературным![40] В художественном отделе весь «Мир искусства», все финляндцы! Еще несколько новых русских художников; в литературном отделе — Максим Горький, Андреев, Куприн, Бальмонт и масса других. Одним словом все, что есть теперь передового и талантливого на Руси! Серов очень деятельно принимает участие. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

36. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<2 августа 1905 г. Баден-Баден>

...В Петербурге собрание вышло блестящим, кроме Горького, Андреева и других, были все финляндцы. Газеты уже оповестили и по адресу художников (и твоего мужа) есть очень лестные пассажи. Мне прислали вырезки.

Замечательно, что газеты разного направления ждут много хорошего от этого издания и все в один голос боятся — лишь бы цензура не прихлопнула.

Что-то будет?! Что это журнал боевой, в этом нет сомнения, и если обстоятельства помогут, то с божьей помощью ему суждено сыграть видную роль во всем этом движении. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

37. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<20 октября 1906 г. Париж>

...Сейчас узнал важные новости: избраны почетными членами: Александра Павловна <Боткина>[41], господин Гиршман, <И. А.> Морозов и Сережа.

Sociétaire'ами* Осеннего салона пожизненно: Бенуа, Бакст, Юон,

---

* членами *(франц.)*.

Рерих, Грабарь, Милиоти, Врубель, Ларионов, Луговская[42].
Забракованы: Серов, Тархов, Малявин.

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

38. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<27 октября 1906 г. Париж>

...Все утро и день без конца разъезды и совещания и сегодня объявлен результат выборов. Увы, все же ни Серов, Коровин, Малявин не попали несмотря на все наши просьбы — из вновь попавших следует прибавить Рериха, <П. В.>Кузнецова, Богаевского и А. Остроумову. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

39. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

2 декабря <1906 г. Петербург>

...Женя Лансере так неудачно сделал фриз в Москве, что Серов говорит: «Просто позорно», как не справился! Не говори этого Шуре, ибо он очень огорчится[43]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

40. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<10 мая 1907 г. Афины>

...Сегодня в 1 час дня приехали <...>

От Константинополя я в полном восторге — пестро, грязно, живописно, восточно <...> Бродили по музею «античному», много отличного и нового для меня. София нас поразила—лучший памятник Византии и, увы, после него окончательно мизерным нам показался Владимирский собор, и в Киеве мало нам понравившийся. (Серов даже там совсем ворчал)[44].

Море всюду дивное, как зеркало. Рисовал силуэты надвигающейся Греции. Сегодня Акрополь — такой сплошной восторг. Серов говорит: «Плакать и молиться хочется». Туда попали к вечеру, прямо неописуемо. А по странности тона и формы точь-в-точь «Эдип в Колоне»!!! Только не

так колоссально, да ведь и в трагедии все колоссальнее, чем в натуре[45] <...>

Завтра берем разрешение работать с натуры. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

41. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

11/24 мая 1907 г. <Афины>

...Часто ходим на Акрополь, работаем, смотрим. Дивно все, несмотря на жару! Кормят нас идеально, гостиница 1-го сорта, кухня французская, Серов говорит: «Каждый день праздник». А не дорого, полный пансион 13 francов в день tout compris*, комната хорошая, большая, светлая, чистая, окна на парк королевский. Так увлекались смотрением, что еще нигде не был <...> Здесь мы останемся еще 4 дня и начнем tournée** по Греции, вернемся сюда же в этот отель <...>

От $12^{1}/_{2}$ до 3-х часов все вымирает, банки, музеи, магазины закрыты — обычай, лишь мы отваживаемся бродить, смотреть и зарисовывать. Снял кое-что, да не могу себе представить что выйдет! Новый аппарат. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

42. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

25 мая 1907 г. <Афины>

...Жара невыносимая, и все же целый день занят работой, собираем, как пчела мед, греческий материал <...> Думаю ехать на несколько дней на Крит, во вторник. Потом опять в Афины. Если бы не жара, я бы втрое больше мог бы сделать! Серов — лентяй, рисовать не любит, больше любит смотреть, слоняться, а засесть и изучать — нет! Ему очень выгодно со мною, тысячи спорных вопросов по археологии (он ничего абсолютно в ней не знает) приходится ему растолковывать. Очень надоел с его фрачными обедами, англичанами и надутостью. Но я держусь в стороне и уклоняюсь от разговоров, поклонов и вежливостей[46]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

---

* включая все *(франц.)*.
** путешествие *(франц.)*.

43. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

13/26 мая 1907 г. <Афины>

...Жара, жара! И как только 5 часов дня, — сейчас ветерок и все оживают. Вчера мы были на Акрополе с 4-х часов до $7^{1}/_{2}$ часов; нас уже выгнали, и мы бродили вокруг, рисовали <...>

Хотелось бы завтра поехать на Крит дня на 2, не знаю, удастся ли? Хочется даже моря, ветерка, а то пыль в Афинах невероятная. Сапоги здесь чистят каждую минуту чистильщики, мы по два-три раза в день даем чистить, а раньше смеялись над этим обычаем <...> Так красиво в Акрополе, так божественно просто, грандиозно и захватывающе <...>

Серов в Италию потом не хочет, а собирается вернуться через Константинополь и Одессу. Я поеду после расставания с ним на Корфу, на несколько дней, просто отдохнуть в тени и пописать море, кипарисы, оливки и уже прямо через Венецию или Триест на Париж. Теперь же мы поедем по островам и затем маленькие поездки из Афин на Фивы, Микены, Дельфы, Олимпию и т. д. Серов меня не хочет снять, упрямый, и себя не дает. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

44. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

14/27 мая 1907 г. Афины

...Серов пошел в музей писать статую, жизнь здесь оживает только к вечеру, но помимо ошеломляющего «старого», новые Афины — провинциальный город с забавными претензиями! Материалу набираю много, совсем как пчела, отовсюду.

Послезавтра, т. е. в четверг в 4 часа, мы едем на Крит, езды около суток по архипелагу, море теперь спокойное. Там мы пробудем дня 4 и будем ездить в Кнозос, Фестос и Гортин на мулах и лошадях (езда довольно тихая). Вернемся в Афины и отсюда поездом — в круговое путешествие по материку дней на 12, после чего мы вернемся в Афины и здесь расстанемся с Серовым, он едет на Константинополь, а я на Корфу. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

45. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

20 мая/2 июня 1907, Kandai

...Но я прямо счастлив, что попал сюда — работы, материалу просто хоть отбавляй, мы работаем вовсю, то есть Серов с прохладою, а я почти

не вынимаю из рук кисти и карандаша. Покажу тебе мои альбомы и этюды![47] Музей поразителен и неожиданною новизною раскопок, раскрытыми тайнами прошлого греческого!

Завтра мы едем (верхом) в город Кнозос, где открыли знаменитый лабиринт царя Миноса. Город Кандия совсем «восток», базары, турки, греки-критяне, негры, оливки, апельсины, орехи, ножи, мулы, кофейни, мечети — Каир какой-то в малых, конечно, размерах! Людно, бойко, ветерок с моря все время свежит распаленное лицо. К вечеру — волшебно теплейший сухой воздух, черное небо все в звездах, всюду ходьба, песни восточные, заунывно удалые с выкрутасами, игра на зурнах, гитарах, танцы перед пьющими кофе... Восток! Серов обомлел, все бы ему сидеть, слушать, смотреть!.. Гостиница лучшая здесь — очень неважная.

<...>Комнаты у нас разные — это удобнее, во-первых можно работать не стесняясь и не пряча мыслей художественных друг от друга (а это нужно), и вообще приятнее — on est chez soi!*

<...> Через пять дней поедем обратно в Афины, там побудем дня два-три, и снова в путешествие по материку Греции дней на 12—14, и затем я поеду на Корфу, а Серов к себе. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

46. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

30 мая/14 июня <1907 г.> Itea

...Сегодня поедем в Дельфы <...>

Должен, увы, сознаться, что присутствие Серова мешает мне работать! Я жду с нетерпением Корфу, где он навряд ли будет, чтобы привести в порядок мои работы и написать часть новых этюдов, мне нужных. Неприятно тоже, что он берет мои мотивы — это очень художнику неприятно! Я же стараюсь не смотреть даже, что он работает, из самолюбия — не хочу, чтобы походило на его этюды! А красота вокруг удивительная, портят, увы, природу современные греки — глупо-пошлые, мошенники и terre-á-terre!** Сколько впечатлений новых, неожиданных и страшно жаль, что со мной не ты, а Серов! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

---

* быть у себя *(франц.)*.

** слишком земные *(франц.)*.

47. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

24 juin 1907 г. <Корфу>

...В 4 часа пароход везет нас в Бриндизи, там мы расстаемся, Серов едет в Триест, а я в Париж[48]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

48. БАКСТ — В. Ф. НУВЕЛЮ

<16>/29 июля 1907 г. Париж

...Черкни, посплетничай, не поленись. Пиши <...> по крайней мере буду знать потом все досконально. Что Шура, Сережа? Серов, Костя <Сомов>, Владимир Николаевич <Аргутинский-Долгоруков>? Всем кланяюсь, целую, прошу поручений не давать, все напутаю. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

49. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

10 августа <1908 г. Петербург>

...У меня дома нашел письмо Серова к С. С., как ему переслать, подожду твоего приезда и передам его через тебя А. П. <Боткиной>, ибо в письме, незапечатанном, просьба со ссылкою на меня об картине Серова, которую он просит на Сецессион в Вену[49]. Если А. П. решит за С. С., то и пошли картину на Морскую улицу Рериху для отправки в Вену. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

50. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

2 августа <1908 г. Петербург>

...Сегодня приехал Серов, и он ночует у меня, я пишу теперь, а он укладывается в моем кабинете. Мы были вечером с ним, Сережей и Мавриным на выставке мебельной в Михайловском манеже[50], а потом у меня пили чай. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

51. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<28 августа 1908 г. Петербург>

...Сегодня Серов опять ночевал у меня и вечером может опять придет. Обедали вчера у Лагрова с ним и Сережей, Валичкой и директором Римской Академии художеств и Консерватории. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

52. БАКСТ — А. Н. БЕНУА

190<0-е гг. Петербург>

...дай мне еще 10 рублей теперь, ибо <...> Серов удрал в Москву, не оставив мне ни гроша! Верну тебе около 20-го, когда он обещал привезти деньги. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

53. БАКСТ — В. Ф. НУВЕЛЮ

<1900-е гг. Биарриц>

...Все это составит 100 рублей, которые мне нужны необходимо. Умоляю тебя, составь эту сумму и пришли мне как только можешь скоро <...> Деньги верну тебе из моего банка (Серов), как приеду. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

54. БАКСТ — В. Ф. НУВЕЛЮ

20 октября <1900-е гг. Париж>

...Деньги у меня есть, c'est important* и до приезда в Питер мне более не нужно, а там у меня должник — Серов! <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

---

* это важно *(франц.)*.

55. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<1/14 июня 1910 г. Париж>

...Сегодня première подновленной «Клеопатры» и ввиду невероятного успеха «Шехеразады» теперешняя серия спектаклей составлена так: «Клеопатра», «Сильфиды» (с Карсавиной и Гельцер[51], Нижинским) и опять «Шехеразада». Trop de Bakst* в один вечер.

Вообще мне этот шум надоел, и я жажду того времени, когда кончатся спектакли, и я в тишине мастерской, в покинутом летнем Париже буду писать «Дафниса» <...>

Фокин ссорится со всеми — характер ужасный. Дягилев все приносит в жертву одному.

Серов с нами каждый день и не расстается со мной — это мое утешение, особенно его благородное, искреннее удовольствие и участие. Бедный Шура не едет сюда, письмо Репина по моему адресу (читала ли? в «Биржевых ведомостях» недавно, дней 10—12 тому назад?) его доконало[52]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

56. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<4>/17 июля 1910 г. Париж

...Переехал в новый отель — он дешевле Metropolitain, но лучше. Комната великолепная, огромная, светлая, в 2 окна, выходит наискосок площади, где Chambre des Députés** и в 10 минутах ходьбы от моей мастерской — 33, Boulevard des Invalides***, тот же монастырь desaffecté****, где работает Серов и Sert (испанский художник, мой большой друг[53]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

57. БАКСТ — А. Н. БЕНУА

<Июль 1910 г. Париж>

...Теперь о тебе и — чистую правду! «Жизель» имеет очень большой успех, идет под сплошные аплодисменты, и солисты в ней

---

* Слишком много Бакста *(франц.)*.
** Палата депутатов *(франц.)*.
*** Бульвар инвалидов *(франц.)*.
**** упраздненный *(франц.)*.

имеют наибольший успех в сезонных постановках[54]. Мы, т. е. Бланш[55], Серт, Серов, Дягилев и я, решили поставить твое имя потому, что хотя первое действие и гораздо хуже твоего эскиза, но очень не плохо вышло. Я бы сказал — хорошо, да стыдно, ибо я его переписал после подвески, после того что мы нашли первую декорацию плохо, а главное скучно исполненной. Вторую декорацию увеличил Аллегри[56] по клеткам и написал Анисфельд, причем я присматривал[57]. Художники нашли ее превосходной, да и в самом деле она поэтична, выразительна и красива, крест вышел несколько велик, но закрыв его плющом вышло хорошо.

Первая декорация была сера слишком, вроде тяжелого свинцового утра и не было осени, несмотря на пятно (желто-коричневое) в деревьях кулис справа.

Вспомнив твой эскиз (он в Петербурге) и твою декорацию «Гибели богов» (тоже даль, но желтая осень), я с одобрения и даже указания Серова и Сережи прошел всю зелень задней, замок, кусты и первопланные деревья пятнами лимонными, оранжевыми и зелено-свежими и синеватыми тенями, пока не получил впечатления твоего фона в «Гибели богов», потом пустил электричеством сильнейший свет на заднюю и оставил чуть в полутоне кулисы. Вышло, дрожащая солнечная осень, совсем в твоем духе, и очень поправило дело, сделав декорацию свежей.

Писал я на лестнице, пастелью, а сзади меня был Сережа и Серов, стало быть меня контролировали. И вечером все художники решили, что декорация настолько ободрилась, что твое имя можно поставить под твоею чудесною постановкою, а не снимать его из-за замученного задника!

Я лично нахожу, чуть малы вышли избушки, но это не бросается. Костюм отличный, совсем вяжется с декорациею[58], и если на что брюзжать, то исключительно на Адана![59] и главное на его оркестровку.

«Шехеразада» имеет главным образом успех среди художников (и мне нельзя писать себе похвал), но я в восторге, что я вдруг совершенно переведен из графиков в колористы и именно колорит их пронял[60]. Эскиз и костюмы покупает Musée des Arts Décoratifs*. Сбор каждый раз от 6½ — 29 тысяч, а каждая премьера около 36 тысяч, — блестяще, да долги заели дирекцию. Валички нет, Аргутона <В. Н. Аргутинского-Долгорукова> тоже. Серов после твоего отказа заменяет (художественный надзор) тебя пока. Когда ты наш опять? Ведь будет prolongation de la saison**, верно, в Théâtre «Gaité»***. Потом тысячи планов, напишу на

* Музей декоративного искусства *(франц.)*.
** продление сезона *(франц.)*.
*** театр «Гэте» *(франц.)*.

свободе подробнее. Будь здоров, дорогой, об тебе все (русские мы и французы) скучаем. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

58. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<18 октября 1910 г. Париж>

...Посылаю письмо Серова в «Речи»[61] — верни, милый! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

59. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<28 мая/10 июня 1911 г. Париж>

...С Бенуа у меня разрыв и... навсегда. Ты была права в свое время, говоря, что он завидует мне, но его поведение за эти 2 года по отношению ко мне и в особенности сейчас в Париже вызвало необходимость (по его же просьбе) нечто вроде третейского суда, и по единогласному выражению Серова, Нувеля и Дягилева «Поведение Бенуа по отношению к Баксту за полтора года — возмутительно»! За что?!! Он не скрывает уже своей ненависти ко мне, но кроме одного Аргутинского, с которым я разошелся, все решительно на моей стороне, и мое поведение признают благородным и дружеским. На Шуру я поставил крест и уже, как всегда в таких случаях — никогда не вернусь к нему[62]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

60. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<15(28) июля 1911 г. Париж>

...Я устраиваю свою выставку в Лувре Pavillon Marsan, 70 произведений[63]. Выставка будет длиться два месяца. Почти все музеи приобрели у меня — испанский, итальянский, французский (кроме, конечно, русских!!!), а эскиз «Нарцисса» (чего Серов зевал — хорош!)[64] продан до выставки за 10 тысяч франков!! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

61. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<27 июля >/19 августа 1911 г. Paris

...Здесь возмущены статьями Шуры обо мне — гадко так хитро и ласково мстить — он ведь иезуит, и Серов ему написал возмущенное письмо, где он говорит, что Бенуа кругом неправ[65]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ

62. БАКСТ — Л. П. БАКСТ

<Ноябрь 1911 г. Лондон>

Посылаю тебе, Люба, 10 фунтов за твои расходы по венку, не знаю, хватит ли, напиши, если мало.

Страшно потрясен смертью Серова, которого вместе с Сомовым любил единственно среди наших художников <...>

Не дай бог, чтобы Андрюша[66] любил богатство, хотел бы его видеть простым, прямодушным, не хитрым, как был Серов. Рядом с потерей такого человека все гниль и вздор, и все наши самолюбия и мелочи отступают перед такою яркою и цельною карьерою истинного художника. Мир его памяти! Он для меня всегда будет указанием и укором, если собьюсь с пути! <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

63. БАКСТ — Г. М. ШЛЕЕ[67]

26 августа 1923 г. Paris

...Посылаю Вам один из семи экземпляров «Серов и я в Греции» — это все, чем меня отблагодарил Гессен!! Книга встречена в литературном кругу восторженно. Бунин мне писал: «чудесная книга, где все видишь, обоняешь, осязаешь». Гиппиус: «я проглотила Вашу книжку, зачем такая короткая? Такая молодость, сверкающая, легкая, какое веселье разлито всюду» и просит прислать все, что я написал когда-либо (а у меня ничего нет)[68]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГТГ.

КОММЕНТАРИИ

[1] Канея — порт на Северном побережье острова Крит.

[2] Рэтимно — морской городок в северной части острова Крит.

[3] Ллойд — крупная мореплавательная и страховая компания, услугами которой пользовались Серов и Бакст во время путешествия по Греции; здесь — пароход, принадлежащий этой компании.

[4] Нуга — пирожное из орехов и карамели или меда.

[5] Кнос, или Кноссос — местечко в северной части острова Крит, во II тысячелетии до н. э. центр критского государства. К этому времени относится постройка дворца правителя, состоявшего из множества парадных и жилых комнат, кладовых, мастерских, богато украшенных художественной росписью и рельефами. Сложность и запутанность дворцовых построек легла в основу греческого мифа о лабиринте. В XV—XIV вв. до н. э. дворец был разрушен и обнаружен лишь в 1900 г. английским археологом А. Эвансом.

[6] Это строки из стихотворения Пушкина «Мальчику (Из Катулла)». Текст второго четверостишия у Пушкина такой:

Вы же, воды, прочь теките
И струей, вину враждебной,
Строгих постников поите;
Чистый нам любезен Бахус.

(Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 3,
М., 1948, стр. 283).

[7] Артур Эванс (1851—1941) — английский археолог. В 1893 г. начал вести раскопки на Крите, в результате которых были сделаны значительные открытия в области ранней истории Греции и восточного Средиземноморья. Находки Эванса на Крите, а также Г. Шлимана и В. Дерпфельда в Трое, Микенах и Тиринфе открыли существование культуры Древней Греции III—II тысячелетий до н. э., так называемой крито-микенской (эгейской) культуры.

[8] Путешествие по Греции, предпринятое Серовым совместно с Бакстом в мае 1907 г., продолжалось немногим более месяца, однако оно оставило заметный след в творчестве Серова.

Искусство Древней Греции Серов стал изучать еще в Академии, от того периода сохранились композиции «Одиссей у циклопа» и «Нарцисс у источника». Во время путешествия по Западной Европе в 1885 г. Серову довелось видеть античные произведения, хранившиеся в берлинском музее. В 1887 г. Серов, посетив античный отдел Эрмитажа, так сообщал об испытанном им удовольствии: «...давно не получал такого красивого, живого настроения, какое дали мне маленькие греческие фигурки, почти игрушки, но за

эти игрушки, пожалуй, можно отдать добрую половину римской холодной скульптуры» (письмо к невесте от 5 января 1887 г. — Серов. Переписка, стр. 107, 108). В это же время Серов работал над плафоном на античную тему «Гелиос на колеснице» и над картиной (неосуществленной) «Рождение Венеры».

Позже работа над классическими темами греческой мифологии отошла на задний план, так как, по словам самого художника, он «направо и налево» писал портреты. Но даже в 90-е и 900-е гг., годы творческого расцвета Серова-портретиста, он изредка возвращался к античным темам (например, в 1893 г. исполнил этюд «Ифигения в Тавриде»).

В 1903 г. Серова увлекает предание о Навзикае, которую, как он говорил Бенуа, ему хотелось написать «не такой, как ее пишут обыкновенно, а такой, как она была на самом деле» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 438).

В 1904 г. Поленов и Серов решили заняться росписью стен Музея изящных искусств в Москве. Впоследствии Поленов так рассказывал о возникновении этого замысла: «Моя идея была поместить в залах — греческой, римской и других — картины, изображающие те места, где происходили события и находились памятники древности. Для исполнения этого проекта я хотел пригласить художников Коровина и Головина, а Серов сам пришел ко мне и сказал, что и он тоже хочет принять участие в этом. Я был очень рад и сказал ему: «Я не смел к тебе обратиться, но если ты сам хочешь принять в этом участие, то лучшего я не могу желать» (Поленовы, стр. 790, 791). Задача эта была для Серова совершенно новой, и он с некоторой тревогой писал 26 марта 1904 г. Поленову: «... если бы я смог выразить на стене что ли, то ощущение, какое я всегда испытываю, глядя на то, что выходило из-под рук греков, то есть то живое, трепетное, что почему-то называется классическим и как бы холодным — да... ну это невозможно, пожалуй, а попробовать — попробуем» (там же, стр. 647). Но осуществить этот замысел им так и не довелось.

Если судить по письму Поленова к профессору И. В. Цветаеву от 31 августа 1908 г., путешествие в Грецию Серов мыслил как предварительный этап перед работой в Музее изящных искусств. Бакст в своих воспоминаниях «Серов и я в Греции», говоря о цели поездки, замечал, что они «искали современную манеру изображения».

По приезде в Грецию на Серова и Бакста нахлынула масса впечатлений. «Неожиданность их,— признавался Бакст,— сбила в нестройную кучу все прежние, еще петербургские представления об героической Элладе — приходится все переиначить, упорядочить: «классифицировать». (О «восторженном состоянии и настроении» Серова после путешествия в Грецию рассказывает в своих воспоминаниях В. Д. Дервиз, см. т. 1 настоящего изд., стр. 213).

Поездка была весьма плодотворной: помимо множества акварелей и набросков карандашом на отдельных листах, Серов заполнил рисунками два альбома. Тут были зарисовки натурщиц, виды греческих городов и королевского сада в Афинах, а также, как вспоминал Поленов, «несколько чудных вещей (Юпитер в виде быка похищает Европу)» (Поленовы, стр. 791). Это был первый вариант новой работы Серова «Похищение Европы». (Всего существовало шесть вариантов композиции на эту тему, причем Серов использовал различные способы исполнения: масло, темперу, акварель

и даже вылепил скульптурную группу из глины. Любопытный отзыв о «Похищении Европы» Серова дал В. В. Розанов (см. т. 2 настоящего изд., стр. 472, 473).

Рамки станковой живописи после поездки в Грецию становились тесны Серову. Он усердно стал готовиться к росписи стен столовой в доме В. В. Носова на тему «Диана и Актеон». Однако этому замыслу, так же как и его намерению написать эскизы декораций и костюмов к балету М. Равеля «Дафнис и Хлоя», о чем упоминает Бенуа, не суждено было осуществиться.

Некоторые художники считали, однако, что путешествие в Грецию не было плодотворным для Серова. Так, К. С. Петров-Водкин в своих набросках к третьей книге воспоминаний утверждал, что результаты поездки были «плачевными» (не издано; ЦГАЛИ). Б. В. Иогансон, говоря об «Иде Рубинштейн», «Похищении Европы» и «Навзикае», считает, что в них «Серов пытался искусственно, минуя взволнованность большого чувства, «подавить себя», это было меньше настоящего Серова» (Б. Иогансон. Молодым художникам о живописи. М., 1959, стр. 33). Бенуа также с большой субъективностью оценивал «античный цикл» Серова. 28—31 октября 1959 г. он писал А. Н. Савинову: «...декоративные работы Серова не вызывают во мне сочувствия (да и сам он чувствовал, что это не его дело, и это его мучило). Не признаю я вполне и его «греческие» картины, и только в «Навзикае» я узнаю всю прелесть серовского творчества...» (т. 1 настоящего изд., стр. 435).

В связи с этим следует заметить, что некоторые современники рассматривали работы Серова на античные темы как произведения, предваряющие новый значительный этап в творческой биографии Серова. Остроухов, приобретая для Третьяковской галереи после смерти художника картины «Одиссей и Навзикая» и «Похищение Европы», сказал, что «темами и упрощенной свободною их обработкой они, может быть, открывают новую, чисто творческую эру в художественной деятельности Серова» (отчет совета Третьяковской галереи за 1911 г.— Не издано; ЦГАЛИ). Об этом же говорил С. С. Голоушев (С. Глаголь): «Под впечатлением ли модернистов, перед полотнами которых нередко можно было видеть задумавшегося Серова, под влиянием ли тех впечатлений, которые встретил он во время своей последней поездки в Афины, где видел много архаической скульптуры, но в последние годы в живописи Серова произошел резкий поворот. Это публика увидит и на оставшихся после его смерти незаконченными картинах («Похищение Европы» и «Навзикая») и уже видела в портрете Рубинштейн» (С. Глаголь. Нечто о современной живописи.—«Жатва», 1912, кн. 3, стр. 320, 321).

В свете этих высказываний представляется ошибочным мнение Н. И. Соколовой о том, что «предреволюционное искусствознание не придавало сколько-нибудь серьезного значения античным мотивам в творчестве» Серова (Наталья Соколова. «Античный цикл» В. А. Серова.— «Искусство», 1959, № 8, стр. 60).

[9] См. т. 1 настоящего изд., письмо 3, стр. 502, т. 2 настоящего изд., стр. 69, 70.

[10] Несколько дней спустя, в конце декабря 1902 г., этот портрет В. В. Розанова работы Бакста был приобретен советом Третьяковской галереи (см. т. 2 настоящего изд., стр. 307, и прим. 4, стр. 313).

[11] Любовь Павловна Гриценко (1870—1928) — третья дочь П. М. Третьякова, в первом браке (с 1894 г.) жена художника-мариниста Н. Н. Гриценко, во втором (с 1904 г.) — Бакста.

Известно шесть шаржей на нее, исполненных Серовым в начале 1900-х гг.

[12] Речь идет о пятой художественной выставке «Мира искусства» в Петербурге, состоявшейся в залах Общества поощрения художеств с 13 февраля по 23 марта 1903 г. Бакст сравнивает ее с незадолго перед тем закрывшейся в Москве (1 января 1903 г.) выставкой того же художественного объединения, существенно разнившейся от петербургской составом экспонировавшихся произведений. На выставке в Петербурге были впервые показаны Серовым портреты В. П. Зилоти, И. С. Остроухова, Е. И. Лосевой, двух девочек Гучковых, а также «Петр I на охоте», «Екатерина II», «Финская мельница», «Корова». Бакст экспонировал картину «Ужин», новые вещи представили Бенуа, Браз, Головин, К. Коровин, Билибин, Лансере, Остроумова и другие. В петербургской выставке к тому же приняли участие художники, не выставлявшие своих работ в Москве, в частности, среди них были: Добужинский, С. А. Коровин, Иванов, Ционглинский, Щербов, Рябушкин. Кроме того, на ней впервые выступили со своими произведениями художники-москвичи: Аладжалов, Архипов, Юон.

[13] Речь идет о журнале «Художественные сокровища России» (см. т. 1 настоящего изд., прим. 6, стр. 631).

Обстоятельства выхода Бенуа из редакции этого журнала сводились к следующему. Общество поощрения художеств, издававшее журнал, в начале 1903 г. устроило выставку французской живописи. Бенуа в резкой заметке характеризовал ее как антихудожественную. Помимо этого, он допустил критические выпады и против Общества («Мир искусства», 1903, № 2. Хроника, стр. 13—15).

После предупреждения Общества о неуместности появления подобных высказываний в адрес Общества со стороны редактора его органа Бенуа подал в отставку, утверждая, что такое предупреждение Общества является посягательством на его литературную и художественную деятельность. Отставка Бенуа была принята лишь в мае 1903 г. На выход Бенуа из редакции «Художественных сокровищ России» журнал «Мир искусства» откликнулся специальной заметкой, в которой, в частности, говорилось: «...В лице г. Бенуа Общество лишилось единственного талантливого и образованного деятеля, и это благодаря своим бестактным придиркам и оскорбительным посягательствам» («Мир искусства», 1903, № 8. Хроника, стр. 83).

[14] Вера Павловна Зилоти (1866—1939) — старшая дочь П. М. Третьякова, жена пианиста и дирижера А. И. Зилоти, автор незаконченных мемуаров «В доме Третьякова» (Нью-Йорк, 1954).

По словам Зилоти, она знала Серова менее, чем ее сестра А. П. Боткина, «но очень ему симпатизировала» (А. И. Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963, стр. 391). Вероятно, воспоминаниями о художнике она намеревалась поделиться в продолжении своей книги.

Портрет В. П. Зилоти, исполненный Серовым в 1902 г., находится в ГРМ.

[15] Великая княгиня Мария Павловна, жена президента Академии художеств.

[16] Об обществе «36-ти» см. т. 2 настоящего изд., стр. 70—72, и прим. 11 и 13, 15, стр. 78—80.

[17] На пятой художественной выставке «Мир искусства» в Петербурге экспонировалось двенадцать произведений Бакста. Картина, о которой упоминается в письме, значилась в каталоге под названием «Ужин».

[18] Фелисьен Ропс (1833—1898) — бельгийский график, автор многочисленных рисунков, литографий, офортов, иллюстраций и карикатур, часто несших в себе элемент эротики.

[19] Главной особенностью нового общества, подчеркнутой и Бакстом, было отсутствие жюри для работ, представляемых на выставку, в продолжение десяти лет. Только по истечении этого срока члены — участники выставок «Союза русских художников» — по уставу должны были подвергаться перебаллотировке. «Союз», объединивший художников самого различного толка, направления и степени таланта, не имел твердой программы, а был скорее выставочным, преследующим чисто коммерческие цели, объединением. Видимо, этим и объяснялось «полудовольство» вновь созданным обществом Серова и его симпатии к утраченной диктатуре Дягилева, создававшего из выставок журнала «Мир искусства» единое стилевое целое.

[20] Речь идет о комическом балете в двух картинах «Фея кукол» Хасрейтера и Гауля, музыка И. Байера, премьера которого в России состоялась 16 февраля 1903 г. в Мариинском театре в Петербурге. Балет поставили братья Н. Г. и С. Г. Легат. Бакст исполнил эскизы декораций и костюмов. В главной роли выступила М. Ф. Кшесинская.

Первое представление «Феи кукол» было очень парадным, на нем присутствовал Николай II с семьей. Балет имел огромный успех, во многом определенный изысканным оформлением.

[21] История взаимоотношений между Коровиным и Бакстом, одновременно работавшими над оформлением спектаклей в императорских театрах, сложна. Особенности дарований и характеров самих художников, их разная художественная ориентация вызывали постоянные конфликты и трения. В большинстве случаев столкновения носили мелочный и вздорный характер, что вероятно, понимал Серов, которого не раз выбирали третейским судьей для разрешения подобных инцидентов.

Некоторое представление об отношениях, сложившихся тогда между Бакстом и Коровиным, дает дневниковая запись В. А. Теляковского от 2 марта 1903 г.: «...Сегодня приехал из Москвы Коровин и заходил на выставку «Мира искусства». Там он встретил Дягилева, который по его словам едва ему поклонился. Бакст же стал в задорном тоне рассказывать, что получил заказ на постановку «Эдипа в Колоне», и спрашивал, очень ли это неприятно Коровину и почему Коровин от этой постановки будто бы отказался. Кроме того вспоминал перипетии «Ипполита» и спрашивал Коровина, будет ли он этот раз исправлять его «Эдипа». <В «Ипполите», декорации к которому писал Бакст, Коровин исправлял облака>. Все это, конечно, говорилось с целью раздражить Коровина» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

[22] Павел Георгиевич Корибут-Кубитович (1865—?) — двоюродный брат и близкий друг Дягилева.

[23] По-видимому, решение прекратить деятельность художественного объединения «Мира искусства» было для Дягилева тяжелой неожиданностью. В. А. Теляковский записал, например, в своем дневнике 16 февраля 1903 г., что, узнав об этом, «Дягилев встал и ушел, сказав, что в таком случае отказывается устраивать выставки» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ).

Однако впоследствии Дягилев еще два раза организовывал художественные выставки в России и один раз за границей.

[24] Возможно, отзыв Бакста о журнальной деятельности Дягилева вызван одной из его рецензий, напечатанных в журнале «Мир искусства» (1903, № 4, стр. 35). Она была посвящена оформлению Коровиным и Бенуа спектакля «Гибель богов» Р. Вагнера в Мариинском театре в Петербурге. Дягилев упрекал Бенуа в несоответствии тонких, тщательно разработанных декораций «широкой и стихийной кисти Коровина», в натурализме, в подражании Левитану и Серову. Правда, сам Бенуа считал, что явная тенденциозность оценки Дягилевым его работы вызвана закулисной борьбой последнего с дирекцией императорских театров. При имевшихся разногласиях с Коровиным Бакст, конечно, не преминул с удовольствием упомянуть об этом отзыве.

[25] Имеется в виду интернациональная выставка общества художников Мюнхена, открывшаяся в июле 1903 г. в помещении для художественных выставок на Königsplatz. Бакст на ней экспонировал два произведения, уже бывших на выставках «Мира искусства»: «Портрет графини Келлер» и «Beim Souper». Последняя работа — «Ужин» — и была той самой картиной «Дама с апельсинами», о скандальном успехе которой на пятой выставке «Мира искусства» художник сообщал ранее.

Серов, бывший членом-корреспондентом мюнхенского Сецессиона, не представил своих работ, видимо, потому, что он участвовал на открывавшейся 22 марта 1903 г. выставке берлинского Сецессиона, так же, как это сделали Малявин и Сомов.

[26] Речь идет о статье Н. И. Кравченко «Третьяковская галерея и ее защитники» («Новое время», 1903, 21 июня, № 9803), являвшейся ответом на статью Философова «О делах Третьяковской галереи» в журнале «Мир искусства» (1903, № 8. Хроника). Кравченко писал, в частности: «...Суть дела <...> заключается в падении кредита некоторых членов совета пяти, ведающих делами Третьяковской галереи. Три из них, а именно: А. П. Боткина, урожденная Третьякова, В. Серов и И. Остроухов хорошие знакомые г. Философова, люди, прислушивающиеся к тому, что говорят и как думают в журнале «Мир искусства», а иногда влияющие на самый журнал. Они нужны друг другу, как и журнал нужен им, а они журналу, потому что было время, когда только благодаря их содействию журнал получил возможность существовать. Большинство членов выставки «Мира искусства» поощрялось Третьяковской галереей потому, что в совете последней сидят свои люди, без этого — мало кто из них попал бы туда, куда покойный П. М. <Третьяков> приобретал вещи бесспорно талантливые, серьезные. При них «Третьяковская галерея» — простое отделение журнала «Мир

искусства» <...> Спевшись и поддерживая друг друга тогда, когда кто-либо заявляет о желании приобрести тот или иной шедевр, они втроем, конечно, всегда оказываются в значительном большинстве против двух других членов: И. Цветкова и кн. Голицына, ничего не могущих поделать...»

Кроме того, в статье Кравченко брал под защиту вдову С. М. Третьякова, Е. А. Третьякову, напечатавшую в газете «Московские ведомости» (1903, 15 апреля, № 102) открытое письмо, в котором она, ссылаясь на дар С. М. Третьякова, по завещанию поступивший в галерею, претендовала на участие в управлении галереей на правах, равных с членами семьи П. М. Третьякова. Честолюбивые притязания Е. А. Третьяковой, не имевшие реальной основы, лишь усугубили борьбу между большинством совета галереи в лице Боткиной, Серова и Остроухова и их противниками (И. Е. Цветковым и кн. Голицыным). См. т. 2 настоящего изд., стр. 307, и прим. 1 и 4, стр. 308, 313.

На статью Кравченко журнал «Мир искусства» в девятом номере ответил новой статьей Философова «Кравченко и Третьяковская галерея», которая приостановила на некоторое время полемику прессы.

[27] Николай Николаевич Черепнин (1873—1945) — композитор и дирижер, ученик Н. А. Римского-Корсакова, член беляевского кружка, объединявшего музыкантов-последователей «Могучей кучки», профессор Петербургской консерватории (в частности, учил дирижированию С. С. Прокофьева, посвятившего ему в 1915 г. одно из своих произведений), автор музыки к балетам «Павильон Армиды» (1907), «Нарцисс и Эхо» (1912), финала к балету «Клеопатра», 14 эскизов для фортепьяно к «Азбуке в картинах» Александра Бенуа (1915) и других. В 1909—1914 гг. — один из директоров «русских сезонов» в Париже, организованных Дягилевым. Был женат на племяннице Бенуа — Марии Альбертовне. После Октябрьской революции жил во Франции.

Произведения Черепнина не раз исполнялись в организованных А. И. Зилоти концертах.

[28] Александр Ильич Зилоти (1863—1945) — пианист, ученик Н. А. Рубинштейна и Ф. Листа, дирижер, много сделавший для пропаганды русской музыки в России и за границей, устроитель симфонических и камерных концертов в Петербурге, вошедших в историю музыки под названием «Концерты А. Зилоти» (1903—1917), общедоступных и бесплатных народных концертов, главный организатор русского музыкального фонда — благотворительного учреждения для помощи нуждающимся музыкантам, был близок с П. И. Чайковским и С. В. Рахманиновым.

В 1919 г. Зилоти с семьей уехал за границу.

[29] Бакст работал тогда над оформлением трагедии Софокла «Эдип в Колоне» (перевод Д. С. Мережковского) для Александринского театра в Петербурге. Премьера спектакля состоялась 9 января 1904 г.

[30] Очевидно, имеется в виду картина «Петр I в Монплезире», над которой Серов работал в 1903—1911 гг. Из трех исполненных им вариантов местонахождение первого

(1903) неизвестно, второй (1907—1909) находится в Одесской государственной картинной галерее, третий (1910—1911) — в ГТГ.

[31] Летом и осенью 1903 г. Серов жил и работал у князей Юсуповых в Архангельском, под Москвой, где исполнил несколько портретов членов этой семьи (см. т. 2 настоящего изд., стр. 300, и прим. 5 и 8, стр. 304, 305).

[32] О браке Бакста и Л. П. Гриценко.

[33] В воспоминаниях о Серове и переписке современников не раз упоминается болезнь художника в конце 1903 г. (см. т. 1 настоящего изд., стр. 263—265; т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320, и прим. 4, стр. 321).

[34] Адресат — Л. П. Гриценко, ставшая женой Бакста.

[35] Речь идет о состоявшейся лишь в следующем, 1905 г. Историко-художественной выставке русских портретов в Таврическом дворце в Петербурге. О ней см. т. 1 настоящего изд., стр. 54, и прим. 117, стр. 99.

[36] Местонахождение этой карикатуры Серова на Бакста неизвестно.

[37] В связи с такой серовской оценкой портрета Дягилева работы Бакста небезынтересно высказывание Стасова. В рецензии на выставку «Мир искусства» 1906 г., говоря о портретах Бакста, Стасов утверждал, что одни из них «услужливо сладки и угодливы» и заносил в эту категорию «упитанный, самодовольный портрет С. П. Дягилева». И далее, иронизируя по поводу того, что на этом портрете Бакст изобразил также няню Дягилева, Стасов писал: «забавна претензия — представить г. С. Дягилева à la Пушкин «с няней»: чему же путному, художественному и народному научила эта Арина своего драгоценного воспитанничка?» (В. Стасов. Наши нынешние декаденты.— «Страна», 1906, 26 марта, № 30).

Няня Дягилева, которую называли няня Дуня, дворовая крепостная Евреиновых, вырастила не только Дягилева, но и его мать. «Вся жизнь и самого Сережи до 1912 года,— вспоминал Корибут-Кубитович,— была связана с няней Дуней <...> Она была очень известна всем друзьям и сотрудникам Сережи» (Сергей Лифарь. Дягилев и с Дягилевым. Париж, 1939, стр. 24).

Портрет Дягилева с няней находится в ГРМ.

[38] Елизавета Сергеевна Кругликова (1865—1941) — график, занималась монотипией и силуэтом.

О Давыденковой ничего установить не удалось.

[39] После перенесенной в конце 1903 г. тяжелой болезни Серов вместе с женой предпринял в апреле — начале мая 1904 г. путешествие в Италию. По-видимому, слухи об этой поездке Серова дошли до Бакста, жившего тогда во Франции в Верхней Савойе, с большим опозданием и этим скорее всего объясняется его запрос Нувелю.

[40] В этом и последующем письме речь идет о журнале «Жупел» (см. т. 1 настоящего изд., стр. 420, и прим. 74, стр. 479).

[41] Бакст, по-видимому, неправильно сообщает, что А. П. Боткина была избрана почетным членом парижского Осеннего салона в связи с состоявшейся там русской художественной выставкой. Скорее всего им мог стать ее муж, С. С. Боткин, который был одним из членов комитета по устройству этой выставки (см. т. 2 настоящего изд., стр. 329, и прим. 14, стр. 336).

Что касается успеха Бакста, в частности, избрания в пожизненные члены Осеннего салона, то следует отметить, что он с большим вкусом и талантом осуществил оформление русской выставки, повторив приемы, применявшиеся ранее на выставках «Мира искусства»: картины были развешаны на тонированном фоне, а залы были украшены изделиями художественной промышленности и скульптуры. Помимо этого, он был представлен на выставке портретами Дягилева, Т. П. Карсавиной, Андрея Белого и эскизами костюмов и декораций для балетов.

[42] Татьяна Андреевна Луговская — художник, участница выставок «Мира искусства» и «Союза русских художников», жена брата С. П. Дягилева Ю. П. Дягилева, заведовавшего кустарным музеем министерства земледелия в Петербурге.

[43] Имеется в виду монументальное панно Е. Е. Лансере, исполненное им в 1906 г. для Большой московской гостиницы. Критические замечания друзей по поводу этого панно Лансере приходилось слышать и ранее. 2 июня 1906 г. он писал Сомову: «Я сделал довольно сложную для исполнения и очень рискованную для меня композицию <...> вчера я встретил Бакста, Дягилева и С. С. Боткина — они смотрели мой эскиз. Часть хвалили, часть советовали переделать» (О. И. Подобедова. Е. Е. Лансере. М., 1963, стр. 150).

[44] Сам Серов так сформулировал свои впечатления от работы В. М. Васнецова во Владимирском соборе: «...В Киеве успели взглянуть на Владимирский собор Васнецовский, не очень, чтобы уж очень хорошо — нет ни святости, ни серьезности, что-то раздутое...» (Серов. Переписка, стр. 159.— В этом издании письмо — оно имеет лишь пометку «пятница» — не датировано. Однако по содержанию его можно датировать точно: 4 мая 1907 г.).

[45] Серов свои впечатления от Акрополя высказал в письме к жене от 11 мая 1907 г.: «...Акрополь (Кремль афинский) нечто прямо невероятное. Никакие картины, никакие фотографии <не в силах> передать этого удивительного ощущения от света, легкого ветра, близости мраморов, за которыми виден залив, зигзаги холмов. Удивительное соединение понимания высокой декоративности, граничащей с пафосом даже — с уютностью, говорю о постройке античного народа (афинян)» (Серов. Переписка, стр. 159).

[46] В те же дни Серов писал жене: «...Работаем в музее — чудные есть архаические женские фигуры с раскраской. Акрополь одно наслаждение <...> Бакст приятный спутник, но ужасный неженка и боится все время всевозможных простуд и еле ходит, боится переутомления — кушает ничего себе» (Серов. Переписка, стр. 160, 161).

[47] В ГРМ хранятся три альбома с зарисовками Бакста, исполненными во время путешествия по Греции. Они получены в 1963 г. в дар от сына Бакста — Андрея Львовича.

[48] Для Бакста, как и Серова, поездка в Грецию имела очень большое значение, вызвав обостренный интерес к темам античности и восточного искусства. Своими впечатлениями и мыслями, возникшими во время этой поездки, Бакст широко делился с окружающими. Лекцию об античной Греции, которую он прочел в театральном клубе, один из слушателей резюмировал следующими словами: она «по основному настроению жгучее сожаление о потерянном рае — вылилась, несомненно, из глубины души» (В. Головань. Из области современных исканий.— «Слово», 1908, 13 апреля, № 431). Да и сам Бакст в письме к В. Ф. Нувелю от 25 сентября 1908 г. признавался: «...я работаю, читаю много античную литературу и углубляюсь все более в классическое миросозерцание — оно мне по душе!» (не издано; ЦГАЛИ).

В творчестве Бакста влияние искусства Древней Греции наибольшим образом сказалось в его картине «Terror antiquus» (1909; в 1964 г. она была подарена ГРМ А. Л. Бакстом), а также в декорациях и эскизах костюмов к балетам «Нарцисс» и «Дафнис и Хлоя», показанным Дягилевым в 1911—1912 гг.

[49] Это письмо Серова (в печати оно неизвестно) хранится в отделе рукописей ГТГ. Вот его текст:

«8 мая 908.

Дорогой Сергей Сергеевич!

Вероятно Вы не откажете в моей просьбе? Не будете ли Вы столь добры — не дадите ли Вы предъявителю сего письма г-ну Филиппову или посланному от него лицу лошадку, темную мою на выставку в Вене в помещении Сецессиона, где будет русская выставка, устраиваемая г-м Филипповым.

Вся петербургская компания, отчасти и из Москвы, кажется, там участвует (спросите Бакста). Осенью картина будет возвращена. Пожалуйста — застрахуйте.

Ваш В. Серов.

Не знаю, как обозвать сие произведение — «der graue Tag»* что ли, «der Herbst» — «am Herbst»?** Или просто этюд — на Ваше усмотрение.»

В собрании С. С. Боткина находилась «Лошадь у сарая» (1905). О ней и шла речь в письме Серова.

Упоминаемая Серовым выставка состояла из произведений современных русских художников. Она открылась в Вене 6 ноября 1908 г., на ней были представлены работы почти тридцати мастеров: Анисфельда, Бакста, Билибина, Браза, А. Васнецова, Добужинского, Н. Досекина, Серова и других. Из вещей Серова на выставке экспонировались три: «Лошадь у сарая», «Портрет Н. С. Познякова», «Пруд». В интервью с сотрудником печати организатор выставки А. И. Филиппов заявил: «...мне удалось собрать около двухсот произведений наших художников, достаточно полно и характерно представляющих картину современного состояния русской живописи <...> Работы некоторых художников достать было очень трудно. Нескольких не достал, несмотря на все усилия, как, например, работы Головина. Страшно жаль, что

* «Серый день» *(нем.)*.
** «Осень» — «Осенью» *(нем.)*.

на выставке не удалось представить этого интересного художника. Отговаривается неимением подходящих работ. Зато Серов представлен тремя вещами — портретом, жанром и пейзажем. Венцы почти не знакомы с работами этого художника, который может сравниться только с крупнейшими именами Запада» (К. Из хроники художественной жизни.— «Вечер», 1908, 4 сентября, № 93). Это было первое коллективное выступление русских художников в австрийской столице, оно вызвало многочисленные отклики венской печати. Вот что, например, говорил критик «Fremden Blatt»: «На нас повеяло какою-то «варварской свежестью», чем-то новым, мощным, захватывающим веет от этих полотен молодых национальных романтиков. Несколько лет тому назад в европейское искусство вторглись японцы. Теперь перед нами новый факт — торжественное вторжение молодых русских сил. Русские приходят к нам, чтобы учиться у нас, но ни они, ни мы сами не замечаем, что учиться начинаем мы у них» (цитируется по журналу «Рампа», 1908, № 14, стр. 228). Рецензент «Neues Wiener Journal» в своих высказываниях был более конкретен: «Быть может, лучшей работой на выставке является «Пруд» Серова — великолепный колорит, сила, глубина — образец здорового творчества. Но на данной выставке это полотно совершенно неуместно: оно нарушает гармонию целого» (цитируется по журналу «В мире искусств», 1909, № 1, стр. 46).

[50] В Михайловском манеже в Петербурге 12 августа 1908 г. состоялось открытие Международной художественно-промышленной выставки мебели, декоративных работ и принадлежностей домашней обстановки.

[51] Екатерина Васильевна Гельцер (1876—1962) — балерина Большого театра, затем педагог, народная артистка РСФСР, коллекционер произведений русских художников XIX — начала XX века.

[52] Имеется в виду статья Репина «В аду у Пифона», появившаяся в «Биржевых ведомостях» 15 мая 1910 г. в № 11715. В ней он резко критиковал выставку работ учеников школы Е. Н. Званцевой, преподавателями которой были Бакст и Добужинский.

Статья Репина явилась продолжением дискуссии, разгоревшейся в прессе после выступления Репина против «малеваний» К. С. Петрова-Водкина. На защиту последнего стал Бенуа. Затем в полемику вступил Бакст, опубликовавший открытое письмо Репину. В нем были, в частности, такие строки: «...Я хотел указать вам — «Репину», что вы ослеплены или ослабели глазами; что, несмотря на вашу славу рисовальщика, т. е. художника, умелого, прежде всего,— «рисунок» Водкина строже, умелее и главное художественнее вашего. Это мнение безусловно разделяют первые в России авторитеты художественной критики — Сергей Дягилев и Александр Бенуа» («Биржевые ведомости», 1910, 6 марта, № 11600).

В статье, упоминавшейся Бакстом, Репин отвечал ему: «...Бедный Бакст, он рехнулся и потерял всякий критерий эстетического чувства... Когда я читал его открытое письмо по моему адресу, уже тогда мне бросилась обидная черта его рабства как художника перед Алекс. Бенуа и С. П. Дягилевым. Опасный симптом начала скверной болезни. И я не ответил. Г. Бакста я знаю с юных лет. Учился он «с любовью к искусству». И стоит взглянуть на рисунок модели в «Аполлоне», чтобы убедиться, что

это — рисовальщик. И ему опираться на авторитет Алекс. Бенуа, значит — лицемерить, оскорбляя в себе художника. Александр Бенуа, волею божиею, дилетант, никогда не учившийся серьезно форме <...> бедный Бакст струхнул и прячется за авторитет дилетанта Бенуа! Стыдно вам, милейший Бакст! Оправтесь! А еще смешнее, бедняга прячется за С. П. Дягилева — уже совсем не художника <...> это дело профессиональное: здесь сам Бакст выше стоит. Стыдитесь, Бакст!»

См. также т. 2 настоящего изд., стр. 214, и прим. 2, стр. 217.

[53] Хозе-Мариа Серт (1876—1945) — испанский художник, живший во Франции. В качестве декоратора принимал участие в постановках, задуманных и осуществленных Дягилевым.

[54] «Жизель» — фантастический балет в двух актах по Т. Готье, музыка А. Адана.

Первое представление этого балета в «русских сезонах» Дягилева состоялось 18 июня 1910 г. в парижской Opéra с участием Т. Карсавиной, В. Нижинского и Е. Гельцер и в декорациях Бенуа, «ставших классическими» (Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957, p. 162). После этого спектакля «Жизель», долгие годы пребывавшая в забвении, прочно вошла в мировой репертуар.

[55] Жак-Эмиль Бланш (1861—1942) — французский художник, одно время у него в Париже занимался А. Я. Головин.

[56] Орест Карлович Аллегри (1859—1956) — художник театра.

[57] Борис (Бер) Израилевич Анисфельд (р. в 1879 г.) — художник театра, в 900-х гг. принимал участие в «русских сезонах», организованных Дягилевым в Париже.

Р. Нижинская говорит, что Анисфельд «оказал неоценимые услуги в исполнении всех эскизов Бакста». И далее: «Бакст ограничивался тем, что делал макеты и наброски к мизансценам. Но исполнение этих декораций, которыми восхищался весь мир, было делом Анисфельда» (Romola Nijinsky. Nijinsky. Paris, 1933, p. 123).

[58] Декорации к «Жизели» доставили Баксту немало волнений. В письме к неизвестному адресату (вероятно, это был В. Н. Аргутинский-Долгоруков) художник так говорил о создавшемся тогда для него трудном положении: «...Благодаря отсутствию Головина и Бенуа на меня взвалили и их постановки, несмотря на ужасное переутомление. Все же я улучшил минуту, был на выставке и отсылаю им сегодня подробный свой список; «Шехеразада» будет тоже, декорации и костюмы, что же касается «Жизели», которая еще не пошла, то, вероятно, в середине выставки или в лучшем случае в начале она поедет на выставку, ибо премьера ее лишь в субботу, 19-го июня, а неизбежные исправления костюмов (по оригиналам) обыкновенно задерживают рисунки у костюмеров 3—4 дня! Вот и судите. Декорацию же я могу доставить вместе с своими вещами. Но! есть — «но». Оказывается, Бенуа запретил ставить его имя на афише «Жизели», находя... декорации плохими, стало быть, как быть с выставкой, которая является как бы раскрытием псевдонима автора декораций к «Жизели» в Opéra!!!! Милый друг, телеграфируйте мне, как быть, ибо мне страшно взять на себя, без

разрешения Бенуа. Или снеситесь с ним, не откладывая! (не издано; собрание П. Л. Вакселя в отделе рукописей ГПБ).

[59] Адольф Адан (1803—1856) — французский композитор, автор музыки к балету «Жизель».

[60] В те же дни, когда Бакст сообщал об успехе в Париже «Жизели» и «Шехеразады», Серов писал жене: «Был здесь на русском балете — хорошо, и очень, хотя есть и уступки публике — не знаю насколько необходимые. Бакст молодец — отличные постановки. Французы художники его поздравляют» (Серов. Переписка, стр. 173).

[61] Имеется в виду письмо Серова в редакцию газеты «Речь», где оно было напечатано 22 сентября 1910 г. Полный текст этого письма см. в т. 1 настоящего изд., стр. 495, 496.

[62] См. т. 1 настоящего изд., стр. 397, 398, и прим. 24 и 26, стр. 456, 457.

[63] Максимилиан Волошин, посетивший эту выставку «декоративных проектов и костюмов Бакста», писал тогда, что на ней удалось собрать «все акварели, которые были сделаны им <Бакстом> для русского балета в Париже и для постановок «Святого Себастьяна» д'Аннунцио». И далее Волошин говорил следующее: «Насколько Бакст всегда казался одиноким и неуместным на русских выставках со своей чересчур изысканной элегантностью, откровенной чувственностью, смущающим глаз шиком, виртуозностью своего рисунка и фейерверками ослепительных узорчатых тканей, настолько он кажется здесь вполне у себя. Бакст за этот год стал истинным парижанином, он сумел ухватить тот неуловимый нерв Парижа, который правит модой, и его влияние в настоящую минуту сказывается везде в Париже,— как в дамских платьях <...> так и на картинных выставках» (Максимилиан Волошин. Выставки Парижа.— «Московская газета», 1911, 28 сентября, № 118).

[64] Скорее всего речь идет о несостоявшейся покупке этого эскиза для Третьяковской галереи.

[65] Имеется в виду, очевидно, статья Бенуа «Новые балеты. «Нарцисс» («Речь», 1911, 22 июля, № 198). В ней он, в частности, писал: «Что же сказать о постановке Бакста? Должен сознаться: она мне не угодила. Это было то, что нарушало цельность впечатления, что разбивало «мифичность» настроения. Разумеется, мастер-Бакст остается мастером-Бакстом. Его эскиз декорации — чудесная акварель, выдержанная в сочных зеленых красках и исполненная с неподражаемым совершенством техники. Еще лучше взятые сами по себе рисунки к костюмам. Некоторые из них спорят с листами Иейсена, Тойокуни и других прелестных японских знатоков костюма и узора. Исполнены эти рисунки с каллиграфической уверенностью, в чудесных полнозвучных красках. Но вот главного в постановке «Нарцисса» как не бывало: нет настроения мифа, нет благородного стиля <...> Совсем неудачным я считаю исполнение декорации — слишком «шикарное» и небрежное, слишком «хвастливое» и лишенное всякого благородства. Грех Бакста прежний, органический. Этот талантливый человек слишком разбрасывается, слишком за разное берется, считает, что все ему доступно. Между

тем, иные вещи, где требуется светская изящность, красочность, элегантность, удаются ему бесподобно (совершенные перлы его «Карнавал», «Роза», «Клеопатра», фееричная «Шехеразада») — наоборот, другие, где требуется поэтичная вдумчивость или благородный общий тон — вне его средств и сил — и это несмотря на все его «честолюбивое тяготение» к ним. Какая досада, когда отличный талант не сознает своего назначения, когда певец не знает своего диапазона».

[66] Андрей Львович Бакст (р. в 1907 г.) — сын Бакста и Л. П. Гриценко-Бакст, художник кино и театра. Живет в Париже.

В начале 1960-х гг. А. Л. Бакст передал в Советский Союз некоторые произведения отца и его архив, который ныне находится в отделе рукописей ГТГ.

[67] Георгий Матвеевич Шлее — адвокат и журналист, проживавший в Нью-Йорке.

[68] Автографы приводимых Бакстом писем З. Н. Гиппиус и И. А. Бунина находятся в отделе рукописей ГТГ.

Вот отрывок из этого ранее не публиковавшегося письма Бунина к Баксту от 4 августа 1923 г.:

«Дорогой друг, простите великодушно, что не тотчас поблагодарил за чудесную книгу, где все видишь, все обоняешь, все осязаешь».

Бакст цитирует письмо Гиппиус не совсем точно. В этом письме говорится: «...Вашу книжечку, такую веселую, сверкающую и молодую, я прочла сейчас же, в полчаса: и как будто я, прежняя, провела полчаса с Вами, тоже прежним. Ведь там много Серова, порядочно Греции, но и Серов, и Греция — все это сквозь Вас, Вас поэтому больше всего. Мне жаль только было, что книжечка такая маленькая...»

Е. Е. ЛАНСЕРЕ

Евгений Евгеньевич Лансере (1875—1946) — живописец, график, художник театра и монументалист, участник объединения «Мир искусства», академик (с 1913 г.), заслуженный деятель искусств РСФСР.

Мемуарные записи Лансере о Серове состоят из двух разделов: первый включает отрывки из неизданных писем Лансере к А. П. Остроумовой, Н. И. Кутепову, М. С., В. Э. Борисову-Мусатову, А. Н. Бенуа и дневниковую запись, второй представляет собой фрагмент из статьи «Жупел» и «Адская почта», напечатанной в газете «Советское искусство», 1935, 23 декабря, № 59.

1. Серов в письмах и дневниковых записях Лансере

1. ЛАНСЕРЕ — А. П. ОСТРОУМОВОЙ

29 июня 1899 г. <Териоки>

...Во-первых, в 3—4 верстах от нас живут Серов и Матэ <...> Хотел Вам написать о «слове» Серова, сказанном Шуре <А. Н. Бенуа>, любуясь природой: «как хорошо, и как хорошо именно то, что и близко и далеко видно такое количество подробностей, одинаково прекрасных, а вот мы это не умеем делать, а следовало бы за все лето написать бы всего один этюд». <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

2. ЛАНСЕРЕ — А. П. ОСТРОУМОВОЙ

3 июля 1899 г. <Териоки>

...Опять приходится виниться, опять опаздываю с ответом, но <...> Серова с Дягилевым нужно провожать. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

3. ЛАНСЕРЕ — А. П. ОСТРОУМОВОЙ

9 июля 1899 г. <Териоки>

...Под редакциею «Мира искусства» в тесном почти официальном смысле следует подразумевать С. Дягилева и его двоюродного брата и друга Д. Философова, в более же широком, но не менее реальном смысле: еще Бакста, Нувеля, Нурока, Шуру <Бенуа>, Серова и наконец как очень близких влияющих сотрудников Мережковских, Розанова. Серова я видел всего два раза и так как он очень молчалив, то больше нечего

рассказывать. В данное время он пишет портрет императрицы (или покойного императора?) в Гатчине, знаю наверное только то, что он ездит в город[1]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

4. ЛАНСЕРЕ — А. П. ОСТРОУМОВОЙ

3 августа 1899 г. <Петербург>

...В это воскресенье был Нувель, вечерком пришел еще Серов, только что вернувшийся из поездки в Копенгаген из-за заказанного ему портрета Александра III в датском мундире в парке Фреденсборга[2]. Видали ли Вы его? Он маленький, плотненький господин с самой обыкновенной физиономией и всем нашим показался «чумичным». Говорит мало, и этот раз за шумным столом ничего интересного не сказал. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

5. ЛАНСЕРЕ — А. П. ОСТРОУМОВОЙ

8 мая 1900 г. Петербург

...Серов приехал и снова пишет с нами у В. В. <Матэ>, причем в первый же сеанс переменил позу — на лежачую, что была зимой, только ногами к свету, со сплошным белым фоном — очень красиво. Вы правы, он иногда прямо затирает мазки пальцем. Выходит очень красиво на живописи и по тону, хотя на мой «ученический глаз» немного манерно, скорее свободно. Я не дождусь вечера, чтобы постараться сделать то же самое. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

6. ЛАНСЕРЕ — М. С.*

13 декабря 1900 г. <Петербург>

...В прошлую зиму из участников выставки «Мира искусства» составилось общество, выработавшее условия будущих выставок, по которым на выставку допускаются (кроме членов общества, конечно) только лица, предложенные по крайней мере семью членами. Кроме того, все произ-

* Адресат не установлен.

ведения проходят контроль и жюри — комитета выставки, состоящего из двух выбранных художников, на этот раз Серова и Александра Бенуа и Дягилева[3]. <...>

Публикуется по черновому автографу; ЦГАЛИ.

7. ЛАНСЕРЕ — Н. И. КУТЕПОВУ[4]

5 февраля 1902 г. <Петербург>

...Теперь, когда III том Вашего труда вышел — я обращаюсь к Вам с большою просьбою — разрешить выставить на выставке «Мира искусства» исполненные мною для Вашей книги заставки, концовки и буквы, а также два больших рисунка... Я, тем менее, сомневаюсь в Вашем любезном согласии, что работы Серова и Пастернака были уже раз выставлены на выставке «Мир искусства», даже еще до выхода книги из печати. В. А. Серов и А. Н. Бенуа со своей стороны собираются просить Вас о таком же разрешении для своих рисунков[5]. <...>

Публикуется по черновому автографу; ЦГАЛИ.

8. ДНЕВНИКОВАЯ ЗАПИСЬ

26 августа <1902 г. Петербург>

...В 4 часа пошел в редакцию «Художественные сокровища России»[6], дабы повидать Шуру <Бенуа>, но он не приехал, но зато видел Нурока, Чичагова[7], Бакста и Нувеля, у которого и обедал с Серовым и Бакстом. Много рассказывали о Японии, в особенности о чайных домах. <...>

Не издано; ЦГАЛИ.

9. ЛАНСЕРЕ — В. Э. БОРИСОВУ-МУСАТОВУ

9 февраля 1903 г.

...Нашлась ли «Комната» Серова? Меня это страшно беспокоит — так как не могу себе представить, куда она делась, если здесь нет воровства?[8] <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

10. ЛАНСЕРЕ — А. Н. БЕНУА

8 марта 1906 г. <Петербург>

...У Серова три лошади — их всех я страшно люблю; одна несколько Либерман[9], но так хороша своей правдою, жизнью; а две другие так поэтичны. Чудный рисунок собаки. Хороший портрет Федотовой; Шаляпин не нравится[10]. <...>

Не издано; отдел рукописей ГРМ.

2. Из статьи «Жупел» и «Адская почта»

...Нас, художников, группировавшихся вокруг журнала «Мир искусства», революция 1905 года застала уже в период начавшегося размежевания. Это было, конечно, одновременно и творческое и социальное размежевание. Журнал «Мир искусства», редактировавшийся Дягилевым и Философовым, уже прекращал тогда свое существование, и выставки мирискусников получили самостоятельную организацию. В. А. Серов стал тогда ближайшим помощником Дягилева,— чем-то вроде высшего художественного арбитра, а поэтому очень часто посещал Дягилева в Петербурге. Мне вспоминается одна такая встреча с ним во время вечернего чая на квартире у Дягилева.

Последний, политические настроения которого были в достаточной мере консервативны, относился с неодобрением к деятельности Серова и всех других художников, принимавших активное участие в радикальных изданиях того времени.

— Чего вы хотите,— недоуменно наседал на нас Дягилев,— этими своими карикатурами, рисунками, что общего имеет со всей этой быстропроходящей злобой дня художник, этот подлинный служитель искусства с большой буквы и творец подлинных и непреходящих культурных ценностей?

Ему ответил Серов:

— Когда родная страна находится под диким гнетом авантюристов, когда народ истекает кровью в борьбе против осужденного исторически режима самодержавия, художник, который не хочет и не может сто-

рваться от своей страны и своего народа, безучастным остаться не может. Мы не можем и не хотим стать в положение посторонних скептических наблюдателей...

<...> Мы тогда революцию не воспринимали еще как борьбу класса против класса, а как борьбу «всего народа» против самодержавного строя. Поэтому неудивительно, что среди тех мирискусников, которые солидаризировались тогда с нашей группой (Серов, Кустодиев, Добужинский, Лансере, Остроумова-Лебедева, Кардовский и др.), были и такие люди, которые через двенадцать лет заняли свои позиции по ту сторону баррикад <...>

На декабрьское восстание московского пролетариата Серов откликнулся сюитой рисунков, которые и впоследствии неоднократно репродуцировались.

КОММЕНТАРИИ

[1] В июле — первой половине августа 1899 г. в мастерской В. В. Матэ в Академии художеств Серов писал портрет Александра III в красном мундире датского королевского лейб-гвардии полка. «... я застрял с портретом Александра III,— жаловался Серов И. С. Остроухову 8 августа 1899 г.— Работаю каждый день и целый день. Я должен сдать его государю до его отъезда за границу, между 15—16 августа. Все-таки я должен же сделать это насколько я могу хорошо» (Серов. Переписка, стр. 221). Портрет был готов вовремя, так как 19 августа 1899 г. в кацелярии министерства императорского двора появился документ, в котором говорилось, что министр получил предписание царя об уплате Серову 3000 руб. за этот портрет (не издано; ЦГИАЛ СССР). См. т. 1 настоящего изд., письмо 4, стр. 628.

[2] Двухнедельную поездку в Данию во второй половине июля 1899 г. Серов совершил «для сбора художественного материала, необходимого ему для исполнения портрета и зарисования тех помещений и обстановки, которая находилась во время пребывания его императорского величества в Дании» (письмо И. И. Толстого к А. К. Бенкендорфу от 13 июля 1899 г.— Не издано; ЦГИАЛ СССР).

[3] Общество «Мир искусства» возникло 24 февраля 1900 г. Организационные основы общества были оформлены в виде протокола собрания участников выставок одноименного журнала, которыми значились: Бакст, А. Бенуа, Билибин, Браз, Вальтер, А. Васнецов, Досекин, Лансере, Левитан, Малявин, Нестеров, Обер, Остроумова, Пурвит, Рущиц, Светославский, Сомов, Серов, Ционглинский, Врубель, Головин, К. Коровин, С. Коровин, М. Мамонтов, П. Трубецкой, М. Якунчикова, Архипов, Бакшеев,

Виноградов, Голубкина, Околович, Пастернак, Переплетчиков, Рерих, Ржевская, Рылов, Рябушкин.

Упомянутые Лансере условия устройства будущих выставок содержались в пунктах 2 и 9 названного протокола (Художественная хроника.— «Россия», 1900, 17 марта, № 321).

[4] Николай Иванович Кутепов (1851—?) — гвардии полковник, заведующий хозяйственной частью дворцовой службы с 1885 по 1902 г., участник русско-турецкой войны 1877—1878 гг. После выхода в свет первых томов предпринятого им издания «Царской и императорской охоты на Руси», посвященного Александру III, был произведен в генерал-майоры и в 1902 г. назначен заведующим хозяйством императорской охоты. В 1907 г. стал генерал-лейтенантом. Состоял членом Общества ревнителей русского исторического просвещения в память Александра III.

[5] Серов, по-видимому, не обращался к Кутепову с такой просьбой, так как на ближайшей выставке «Мира искусства», открывшейся 9 марта 1902 г., его произведений, исполненных для кутеповского издания, не было.

[6] Журнал «Художественные сокровища России» издавался в Петербурге Обществом поощрения художеств в 1901—1908 гг. Первым его редактором был А. Н. Бенуа, в 1903 г. с четвертого номера журнала его сменил А. В. Прахов. Эта перемена была не к лучшему. В одной из газетных заметок того времени говорилось: «Художественные сокровища Роесии», основанные по мысли Алекс. Н. Бенуа, имели интерес и значение только в то время, когда этот журнал редактировался самим художником, но с той поры, как он перешел в руки А. В. Прахова, журнал стал опускаться с каждым годом» (Художественный отдел.— «Слово», 1908, № 373, 6 февраля).

[7] Константин Николаевич Чичагов (1866—1920) — историк искусства, библиограф, профессор Петроградского института истории искусств.

[8] О какой картине Серова идет речь, установить не удалось.

[9] Макс Либерман (1847—1935) — немецкий художник-импрессионист. По мнению Грабаря, он «не отличался слишком большой высотой своего искусства» (И. Э. Грабарь. Искусство в плену. Л., 1964, стр. 48).

[10] Речь идет о произведениях Серова на выставке «Мир искусства», состоявшейся в Петербурге с 24 февраля по 26 марта 1906 г.

Критик Н. И. Кравченко, словно развивая суждения Лансере об этих работах Серова, писал: «...перейду к разбору тех произведений, которые более всего обращают на себя внимание. Таковые делятся на две группы: крикливые, бьющие на эффект, на оригинальность, и вещи бесспорно хорошие, продукт труда художников недюжинных. К числу первых относятся «бабы» Малявина, ко вторым — портреты и картинки В. Серова, рисунки Алекс. Бенуа, Лансере, К. Коровина, Бакста. Доказывать недолговечность успехов первых скучно <...> И боги грешные бывают — грешит иногда в рисунке и Серов. Так, например, в портрете Ф. Шаляпина он сделал его фигуру бесконечно большой. Шаляпин стал великаном. Шаляпин-артист с каждой новой

ролью, с каждым годом растет и не ведаешь, когда будет предел этого роста, но человек-Шаляпин уже расти не может, а между тем его Серов сделал чуть ли не трехаршинным. Ноги бесконечно длинны. Быть может, что в данном случае виноват небольшой рост самого художника, поневоле смотрящего на свою высокую натуру снизу, но... как бы ни было и какая бы причина это не вызывала, нужно сказать, что в смысле пропорций портрет Шаляпина очень грешит. Серов выставил еще несколько этюдов лошадей. В одном («Лошади на берегу») — он попробовал повторить Либермана (немецкий художник), но повторение вышло неудачно. В другом же, где изображен мужик с лошадью («У сарая»), лошадь по формам и верности позы прямо замечательна. Как знаток лошадей Серов известен давно и время от времени выставляет свои небольшие этюды, в которых он много выше всех наших завзятых баталистов» (Н. Кравченко. Мир искусства. В. Серов.— «Новое время», 1906, 20 марта, № 10781).

Н. К. РЕРИХ

Николай Константинович Рерих (1874—1947) — живописец, художник театра, археолог, искусствовед, член «Мира искусства».

Положение Рериха в этом художественном объединении было довольно сложным. По характеру творчества он был близок к «Миру искусства» (а в 1910 г. стал даже его председателем). И вместе с тем он был далек от членов этого общества. Здесь давали себя знать чисто человеческие свойства Рериха, которые большинству людей, с ним соприкасавшихся, не импонировали. В своих воспоминаниях С. А. Щербатов, например, отзывается о нем, как об «отдельно от остальных художников стоявшей фигуре». И далее: «Человек он был несомненно умный, хитрый, истый Тартюф, ловкий, мягкий, обходительный, гибкий, льстивый, вкрадчивый, скорее недобрый, себе на уме и крайне честолюбивый. О нем можно сказать, что интрига была врожденным свойством его природы. На нем была словно одета маска, и неискренний его смех никогда не исходил из души. Всегда что-то затаенное было в его светлом, молочного цвета лице с розовыми щеками, аккуратно подстриженными волосами и бородой. Он был северного — норвежского типа и довольно прозрачно намекал, что его фамилия Рерих связана с именем «Рюрик». Как — оставалось не вполне понятным. Остроумный Головин прозвал его довольно зло и метко «обмылок» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1954, стр. 139, 140). Неприязнью к Рериху были проникнуты и другие современники, в частности И. Э. Грабарь, который утверждал, что в «Мире искусства» Рериха «органически не переносили» (Грабарь. Автомонография, стр. 170).

Серов, насколько можно судить, сталкивался с Рерихом в основном лишь на почве мирискуснических интересов. Как видно из письма Рериха к В. Ф. Булгакову от 12 ноября 1938 г., он был весьма раздосадован словами Грабаря о нем и Куинджи. «Очень жаль,— сетовал он,— что Грабарь так неласково отзывается о Куинджи. Грабарь утверждает, что Серов не терпел Куинджи и меня. В то же время Грабарь утверждает искренность Серова. Спрашивается, если Серов не терпел меня, то к чему же он бывал у нас и сопровождал посещение дружественными знаками? Именно Серов провел в

Третьяковку все, находящееся там, мои картины...» (Валентин Булгаков. Встречи с художниками. Л., 1969, стр. 132).

Известны два шаржа Серова, относящиеся к 1904 г., на которых без каких-либо признаков симпатии им изображен Рерих (ГРМ).

Впервые публикуемая в нашей печати мемуарная заметка Рериха о Серове печатается по зарубежной публикации.

В Приложении приводится отклик Рериха на кончину Серова, извлеченный из издания: Н. К. Рерих. Собрание сочинений. Книга первая. М., 1914, стр. 239—241.

Серов

Вот уж четверть века как от нас ушел Валентин Александрович. Столько событий нагромоздилось за этот срок, но облик Серова, не только в истории искусства, но у всех знавших его в жизни, стоит и свежо, и нужно.

Именно в нужности его облика заключается та убедительность, которая сопутствовала и творениям его, и ему самому. Ведь это именно Серов говаривал: «Каков бы ни был человек, а хоть раз в жизни ему придется показать свой истинный паспорт». Истинный паспорт самого Серова был известен всем друзьям его, его искренность и честность вошли как бы в поговорку; и действительно, он твердо следовал за указаниями своего сердца. Если он не любил что-либо, то это отражалось даже и во взгляде его. Но если он в чем-то убеждался и чувствовал преданность, то это качество он не боялся высказывать и словом и делом.

Эта же искренность и добросовестность сказывались и во всей его работе. Даже в самых его эскизах, казалось бы небрежно набросанных, можно было видеть всю внутреннюю внимательность и утонченность, и углубленность, которыми дышал и весь его облик. Молчаливость его проистекала от наблюдательности. Сколько раз, после долгого молчания, он совершал какой-нибудь поступок, показывавший, насколько внимательно он уследил все происходившее. На собраниях он участвовал редко. Большею частью молчал, но его внутреннее убеждение оказывало большое влияние на решение. Портреты свои он иногда писал необыкновенно долго. Нередко, даже для рисунка, ему требовался целый ряд сеансов. Та же суровая углубленность, которая вела его в жизни, она же требовала и внимательности, и желала выразить все наиболее характерное.

Вспомните его портреты, начиная от незабываемой девушки в Третьяковской галерее. Вспомните Гиршман, его и ее, и Морозова, и Римского-Корсакова, и портрет государя в тужурке, с необыкновенно написанными глазами <...> Писал Серов это панно <занавес к «Шехеразаде»> не просто как пишут декорации, но со всем тщанием, как бы фреску. Неужели где-то, среди изношенных театральных холстов, изотрется и это, необычайное для Серова, панно <...>

Знаю лишь одно, что если оно не изуродовано в жестоких переездах, то место ему в одном из лучших музеев.

Поучительно наблюдать, как от первых портретов, в характере девушки в Третьяковской галерее, Серов, не меняя основ своих, следовал на гребне волны и в технике, и в заданиях. Вспоминаю его последующие «Похищение Европы» или «Павлову», или его Петровские проникновения. Всюду он оставался самим собой, но в то же время он говорил языком современности. Это не были временные подражания, именно в природе Серова никаких подражаний и не могло быть, он всегда оставался самобытным и верным своему сердцу. Он не подражал, он говорил понятным языком. Вполне естественно, что со временем он начинал искать возможности новых материалов; помню, как он приходил советоваться о грунтовке холста и о так называемых Вурмовских, мюнхенских красках, которые мне, в свое время, очень нравились.

Теперь, с проходящими годами, все более нужным становится облик Серова в истории русского искусства. В группе «Мира искусства» присутствие Серова дает необыкновенный вес всему построению. Если бывали арбитры элеганции, то Серов всегда был арбитром художественной честности. Если припомнить все его причастие в Совете Третьяковской галереи — можно смело сказать, что он был самым непартийным, справедливым и строгим человеком этого Совета. Время его участия в делах галереи останется особенно ценным, и все последующее управление ее делами было очень далеко в своем беспристрастии, в основательности выбора. Случайности не было в поступках Серова. Этот человек, заключенный в себя, молчаливый, иногда исподлобья высматривающий, знал что делал. А делал он творческое, честное, прекрасное дело в истории русского художества. Не меняясь в сердце своем, Серов мало менялся и в своем внешнем облике. У меня сохраняется репинский рисунок Серова в молодости. Один из характерных репинских рисунков, сделанный с любовью и как бы в прозрении сущности запечатленного лица. Та же самоуглубленность, тот же проницательный взгляд, то же сознание творимого, как и всегда, во всей жизни Серова.

Как хорошо, что наряду с Суриковым, Репиным, Васнецовым, Нестеровым, Куинджи, был у нас и Серов, засиявший таким прекрасным, драгоценным камнем в ожерельи драгоценного русского искусства.

<Кончина Серова>

Бывают смерти, в которые не верят. Петербург не поверил смерти Серова. Целый день звонили. Целый день спрашивали. Целый день требовали опровержений. Не хотели признать ужасного, непоправимого. Серов — настоящий, подлинный, а потеря его — настоящая, невознаградимая. Жаль умирающих старцев. Жаль умерших детей. Но когда гибнет человек среди яркого творчества, среди счастливых исканий, полный своей работой, то не просто жаль, а страшно, просто ужасно примириться со случившимся. В лучшую пору самоуглубления, в лучшие дни знания искусства и лучшей оценки людей, явно жестоко вырван из жизни подлинный художник, смелый, честный и настоящий, требовательный к другим, но еще более строгий к себе, всегда горевший чистым огнем молодости.

Вчера имя Серова так часто в нашем искусстве произносилось совсем обычно, но сегодня в самых разных кругах самые различные люди почувствовали размеры значения его творчества и величину личности Валентина Александровича. Он сам — самое трудное в искусстве. Он умел высоко держать достоинство искусства. Ни в чем мелком, ни в чем недостаточно проверенном укорить его нельзя. Он умел ярко отстаивать то, во что он поверил. Он умел не склоняться в сторону того, во что ему еще не верилось вполне. В личности его была опора искусству. В дни случайностей и беглых настроений значение Валентина Александровича незаменимо. Светлым, стремящимся к правде искусством закрепил он свою убедительность в жизни.

Был подвиг в жизни и в работе Серова. Редкий и нужный для всей ценности жизни подвиг. Подвиг этот вполне почувствуют еще сильнее. Великий подвиг искусства творил Серов своей правдивой, проникновенной работой, своим неизменно правдивым словом, своим суровым, правдивым отношением к жизни. И все, к чему приближался Валентин Александрович, принимало какое-то особенное обаяние. Друга искусства Валентина Александровича в день примирения, в день смерти можно назвать врагом только в одном отношении — врагом пошлости. Всей душой чувствовал он не только неправду и неискренность, но именно пошлость. Пошлость он ненавидел, и она не смела к нему приближаться.

Как об умершем, просто нельзя говорить о Валентине Александровиче. Поймите, ведь, до чего бесконечно нужен он нашему искусству. Если еще не понимаете, то скоро поймете. Укрепление на земле памяти об ушедших от нас нужно, и в этом воспоминании об ушедшем от нас Серове будет слабое утешение. Мы будем видеть и знать, что он не забыт, что труд его жизни служит славным примером. Мы и наши дети будем видеть, что произведения Серова оценены все более и более и помещены на лучших местах, а в истории искусства Серову принадлежит одна из самых красивых страниц.

А. А. РЫЛОВ

Аркадий Александрович Рылов (1870—1939) — живописец, занимался в Училище технического рисования барона А. Л. Штиглица (1881—1891) и в Академии художеств (мастерская А. И. Куинджи, 1894—1897), преподавал в школе Общества поощрения художеств, академик (с 1915 г.), профессор живописи Высших художественно-технических мастерских (1918—1930), заслуженный деятель искусств РСФСР.

Мемуарная запись Рылова о Серове извлечена из его книги «Воспоминания» (1960, стр. 120).

Из книги «Воспоминания»

...Мне хотелось перейти совсем в «Мир искусства», в котором только я и должен был выставлять, как действительный член общества. Но приехал Архип Иванович Куинджи специально уговаривать меня не изменять «Весенней»[1]. Он был так взволнован, что я дал слово, пока он жив, непременно участвовать на «Весенней», а на остальные давать только незначительные вещи. По уходе Куинджи я сейчас же написал в «Мир искусства» заявление об отказе от звания действительного члена общества[2].

Вскоре после этого ко мне приехали Дягилев и Серов, стали уговаривать взять заявление обратно, но, дав слово Архипу Ивановичу, я уперся. Дягилев скоро сдал, а Серов оказался тоже упрямым и не отставал. На его фразу — «ведь ваши картины на такой громоздкой выставке могут потеряться» — я ответил: «Если потеряются — туда им и дорога». Так мы и расстались, пожав друг другу руки[3]. Но зато с тех пор для критиков «Мира искусства» я перестал совершенно существовать: ни в одной статье не упоминалось мое имя, хотя сам Дягилев продолжал ко мне относиться хорошо.

КОММЕНТАРИИ

[1] «Весенней» называлась ежегодная выставка Академии художеств.

[2] Такая же ситуация возникла у Рылова и с другим художественным объединением — «Союзом русских художников». Вот что он писал 7 мая 1902 г. одному из ведущих членов «Союза» А. М. Васнецову: «Вы не можете сомневаться, что мне было бы очень желательно выставлять вместе с Вами, но тут есть «но». Я должен во что бы то ни стало участвовать на «Весенней» выставке (академической). Я не хочу

уходить от товарищей и от А. И. Куинджи, потому что я его страшно люблю, ему во всем обязан. А по правде сказать, мне не особенно интересно участвовать на «Весенней», благодаря ее разношерстному случайному составу» (А. А. Федоров-Давыдов. Аркадий Александрович Рылов. М., 1959, стр. 136).

3 В «Воспоминаниях» Рылова имя Серова встречается еще дважды. В одном случае — когда он рассказывает о работе над пленерным портретом женщины: «Я усадил ее за пианино у открытой балконной двери и писал ее на фоне залитого солнцем пейзажа в профиль. В белом платье, с цветком олеандра в волосах, она рисовалась великолепным колоритным силуэтом <...> С портретом я долго бился, но так и не окончил его. Надо быть Серовым, чтобы выполнить такую задачу, чтобы не стесняться сеансами замучить модель» (стр. 159). В другом месте «Воспоминаний» Рылов восклицает: «...Серов — какой замечательный художник, какой культурный живописец!» (стр. 117).

А. П. ОСТРОУМОВА-ЛЕБЕДЕВА

Анна Петровна Остроумова-Лебедева (1871—1955) — гравер и живописец, член объединения «Мир искусства».

Творческий путь Остроумовой-Лебедевой отмечен большой целенаправленностью. Еще будучи гимназисткой, она стала посещать рисовальные классы Училища технического рисования барона А. Л. Штиглица. Потом, с 1889 г., Остроумова занималась в гравюрном классе этого училища у В. В. Матэ. В 1889 г. перешла в Академию художеств на живописное отделение. В течение двух лет (1896—1898) работала в мастерской Репина вместе с Грабарем, Малявиным, Сомовым, Щербиновским. В 1898 г. уехала в Париж, где занималась в мастерской английского живописца и гравера Джемса Уистлера. После возвращения в Россию в 1899 г. (именно с этого времени начинаются ее воспоминания о Серове) Остроумова стала вновь работать в гравюрной мастерской В. В. Матэ.

В 1905 г., выйдя замуж за С. В. Лебедева, Остроумова присоединила его фамилию к своей.

За более чем полувековую деятельность Остроумова-Лебедева создала около двухсот гравюр и свыше тысячи произведений живописи. Большое место среди них занимают архитектурные пейзажи старого Петербурга.

Творчество Остроумовой-Лебедевой нашло у современников благодарное признание. Вот что писал А. Н. Бенуа в 1923 г., когда исполнилось двадцатипятилетие ее деятельности: «...Остроумова заслуживает имени мастера», «ее искусство сохранит ту неувядаемую душистость и ту внушительность, которые гарантируют ему, скромному, мало заметному, но подлинному от начала до конца, наименование классичного» (Александр Бенуа и Сергей Эрнст. Остроумова-Лебедева. М.—Пг., 1923, стр. 18).

В январе 1917 г. Остроумова-Лебедева, наряду с О. Л. Делла-Вос-Кардовской, З. Е. Серебряковой и А. П. Шнейдер, была представлена общим собранием Академии художеств к присвоению звания академика. «В первый раз со дня существования Академии художеств,— отмечалось в то время в газете «Речь» (1917, 31 января,

№ 29),— сделаны были предложения об удостоении почетным званием академика женщин-художниц». Но тогда, в бурном 1917 г., это присвоение не состоялось. В 1949 г. Остроумова-Лебедева стала действительным членом Академии художеств СССР.

Остроумова-Лебедева — автор трех книг «Автобиографических записок» (Л., «Искусство», 1935, 1945, 1951), в которых она рассказала о своем творческом пути и о встречах с выдающимися деятелями русского искусства, уделив особое внимание членам объединения «Мир искусства». В этих «Записках» имя Серова неоднократно упоминается с большой теплотой, однако о встречах с художником не рассказывается подробно.

Воспоминания Остроумовой-Лебедевой о Серове были написаны в 1946 г., напечатаны в журнале «Художник» (1966, № 1, стр. 34, 35). В них оказались опущенными те места, в которых говорится об отношении Серова к художнице,— они приводятся нами в комментариях.

Кроме того, мы печатаем относящиеся к Серову отрывки из писем Остроумовой 1898—1902 гг. к ее подруге К. П. Труневой. Часть этих писем печаталась в «Автобиографических записках», другие, до сих пор не издававшиеся, извлечены из архива Остроумовой-Лебедевой, хранящегося в отделе рукописей ГПБ.

1. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове

С Валентином Александровичем Серовым я познакомилась в 1899 году после возвращения моего из Парижа, где я училась живописи и где я познакомилась и сблизилась с группой молодых художников, основавших общество «Мир искусства»[1]. Я перешла из мастерской Ильи Ефимовича Репина в мастерскую профессора гравюры В. В. Матэ, чтобы через год выйти на конкурс по гравюре и получить звание «художника».

Василий Васильевич Матэ был почти единственный из профессоров Академии, который понял движение молодой группы «Мир искусства». Он сочувствовал ей и верил в ее значение и понимал ее ценность.

Валентин Александрович Серов был с ним очень близок и дружен и разделял вполне его отношение к «мирискусникам».

Приезжая в Петербург писать картины, Серов всегда останавливался у Василия Васильевича и Иды Романовны Матэ, которых он очень любил.

Днем Валентин Александрович работал заказные портреты, а по вечерам приходил в граверную мастерскую Матэ (это были 1899—1900 гг.) и рисовал живую модель-натуру вместе с молодыми художниками: Бакстом, Сомовым, Лансере и со студентами-граверами Академии художеств. Здесь я с ним и познакомилась[2]. Он был небольшого роста, широкоплеч, коренаст. Лицо довольно полное. Крупный, прямой нос. Взгляд пристальный и часто исподлобья. Вид его был суровый.

Я старалась не пропускать этих вечерних рисований, дававших мне так бесконечно много. Во время отдыха модели, да и потом, когда мы после окончания работы все собирались за гостеприимным чайным столом Иды Романовны и рядом с нею всегда сидела их миловидная дочка Мария Васильевна, шли бесконечные разговоры об искусстве, о его задачах и путях, о назначении художников, о технике и приемах и о многом другом.

Валентин Александрович все больше помалкивал, но внимательно следя за разговором, он неожиданно вставлял острое слово, меткое замечание или добродушную насмешку чаще всего над горячностью и пылкостью Василия Васильевича...

С возвращением А. Н. Бенуа из Парижа в Петербург, Валентин Александрович очень близко сошелся с Александром Николаевичем, с Дягилевым, с Бакстом, со всей группой «мирискусников». Журнал «Мир искусства», его издание, его всевозможные перипетии стали близки Валентину Александровичу. Он даже «изменил» своему другу В. В. Матэ и стал останавливаться в редакции у Дягилева и всегда был очень обласкан нянюшкой Дягилева, которая у него домовничала. Я очень часто в те годы встречала Валентина Александровича то у Бенуа, то в редакции «Мир искусства», которая вначале находилась на Литейном проспекте против дома, где я жила. И мы, я и Валентин Александрович, часто возвращались от Бенуа или из театра, где бывали всей компанией, вместе на извозчике. Как сейчас помню его. Он завертывался в свою широкую медвежью шубу, надвигал шапку на глаза и молчал, упорно молчал всю дорогу. Я от робости и застенчивости тоже молчала. Так мы ехали по своим домам.

Поздней весной перед пасхой в 1900 году мы прекратили наши занятия в мастерской у Матэ и Валентин Александрович на прощание подарил мне на память рисунок натурщицы, поставив на нем свои инициалы[3]. Много лет спустя этот рисунок у меня приобрел Исаак Израилевич Бродский.

Серов очень любил музыку, особенно оперы Вагнера. А. Н. Бенуа часто доставал одну или две ложи, и мы после обеда у Александра Николаевича ехали все вместе в театр. Серов после обеда забирался глубоко на диван и держа в губах толстую сигару, тихо покуривал, наблюдая за всеми окружающими. Он упорно молчал, и только по поблескивающим суженным глазам видно было, что он не спит, а бодрствует.

Через час, через два, отдохнув, он вступал в разговор метким словом, острой насмешкой. Иногда принимался рисовать кого-нибудь из присутствующих. Так и меня он однажды приковал к креслу и сделал литографским карандашом на корнпапире легкий набросок. Рисовал он больше двух часов, причем то, что ему не нравилось, энергично соскабливал ножом[4].

А потом мы ехали в театр. Очень часто нам приходилось долго его уговаривать ехать с нами, так как он в тот вечер уже определенно решил ехать в Москву.

«Да что ты меня уговариваешь ехать в театр,— угрюмо говорил он Бенуа.— Мне завтра надо уже быть в Москве в школе у Званцевой[5]. Там меня будут ждать ученики».— «Ну и подождут, ничего, едем». И к нашему огромному удовольствию Валентин Александрович ехал.

Осенью 1900 года я и Анна Карловна Бенуа уехали вдвоем в Париж на Всемирную выставку. На выставке мы неожиданно встретились с Валентином Александровичем Серовым и его женой Ольгой Федоровной. Мы не знали, что они в Париже.

Встреча была неожиданна и оригинальна. Вокруг всей площади Всемирной выставки, занимаемой павильонами, был устроен движущийся деревянный тротуар, так называемый тротуар «roulant».

Посетители выставки с частых, маленьких помостов прыгали на этот тротуар и уже спокойно, стоя, передвигались туда, куда им было надо. Так и мы с Анной Карловной прыгнули на этот движущийся тротуар и неожиданно столкнулись нос к носу с Валентином Александровичем и Ольгой Федоровной Серовыми. Нельзя было не рассмеяться даже серьезному и молчаливому Валентину Александровичу, который стоял раздвинув ноги и удерживая равновесие, а Ольга Федоровна сияла своими большими голубыми глазами. Пушистые, вьющиеся волосы развивались светлым ореолом вокруг ее прекрасного, приветливого лица.

После этого мы много раз бывали вместе на выставке, предварительно сговариваясь, где нам встретиться.

Валентин Александрович, будучи чрезвычайно целомудрен по своей натуре, старался уберечь Анну Карловну и особенно меня от каких-нибудь тяжелых или недостойных впечатлений и уговаривал в такие-то и такие-то павильоны не ходить. Анна Карловна горячо отстаивала нашу свободу, говоря, что мне как художнику надо все видеть, все принимать. Но... должна была уступить, Валентин Александрович был так настойчив, так добр и внимателен в своей заботе о нас, что мы ему обещали в указанные им павильоны не ходить. И обещание ему мы сдержали...

Еще мне вспоминается такая наша встреча с Серовым, тоже в Париже, в те же дни Всемирной выставки.

Мы сговорились с Валентином Александровичем и Ольгой Федоровной поехать вчетвером пообедать в какой-нибудь дорогой ресторан, на Больших бульварах. Мы были все молоды, веселы и с великим удовольствием думали о нашем дружеском обеде.

Когда мы уже сидели за выбранным нами столиком и, смеясь шутливо, составляли меню нашего обеда, к нам подошел какой-то незнакомый пожилой гражданин. Как сейчас помню его наружность. Он был высокого роста. Хотя он был в штатской одежде, но в нем чувствовалась военная выправка. У него было красивое, правильное лицо, обрамленное седыми волосами. Подойдя к нам, он по-русски, робко попросил позволения пообедать с нами.

Мы все молча с удивлением смотрели на него, а Валентин Александрович, немного опустив голову, глядя исподлобья, резким голосом отрезал: «Нет, мы этого не хотим». Тот молча сутулясь отошел.

В глубине души у меня был упрек по адресу Валентина Александровича за его неожиданную резкость и прямоту, но, конечно, по существу он был прав. Но праздничное, светлое настроение у нас у всех куда-то ушло. Огни вокруг нас как будто потускнели, и мы сидели за обыкновенным столом и ели обыкновенный обед.

Все последующие годы я очень часто встречала Валентина Александровича на выставках, у Бенуа, в редакции.

Он бывал и у меня, т. е. у моих родителей, когда я еще не была замужем. Он следил за моими работами по гравюре, интересовался ими и уговаривал меня не бросать ее, когда я ворчала на ее технические трудности, говоря мне: «живописцев у нас много, а вот граверов нет...»[6]

В 1905 году, в такой тяжелый для всей страны год, когда все честные люди испытывали чувство глубокого негодования и возмущения, художники «Мира искусства» решили издавать журнал художественно-политической сатиры. Из писателей свое участие обещали Максим Горький, Леонид Андреев, Гусев-Оренбургский[7], Амфитеатров[8], Щеголев[9] и др.

Первое заседание было у Максима Горького в Куоккале.

Одно из последующих организационных собраний этого журнала состоялось у нас, у меня и моего мужа[10]. Пришли художники: Браз, Сомов, Серов, Билибин[11], Добужинский, Анисфельд, Бакст, Гржебин и др.

Валентин Александрович, несмотря на очень мрачное настроение, с большим вниманием следил за обсуждением издания этого журнала, не раз высказывал свое мнение и в первом же номере этого журнала, названного «Жупелом», дал свой знаменитый рисунок (кто его теперь не знает): «Солдатушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава?»

Я сейчас кончаю мои воспоминания. Ведь это было так давно, 40—45 лет тому назад.

Многое ускользнуло из моей памяти. Многочисленные встречи, споры, обмен мнений.

Валентин Александрович в своих художественных суждениях был всегда до жестокости строг, но всегда правдив до конца, искренен и откровенен...

Вспоминаю, как в 1899 году Дягилев задумал издавать театральный журнал «Пантеон»[12]. Рисунок обложки делал Е. Е. Лансере. Он изобразил колесницу с Аполлоном и четырьмя вставшими на дыбы конями. Мне поручено было ее резать. Оставалось уже мне до ее окончания немного, но приехал Валентин Александрович из Москвы и раскритиковал ее за ее композицию в пух и прах, и обложка эта была забракована.

Ранняя его смерть была для нашей группы художников чрезвычайно тяжела. Мы потеряли в нем большого друга — искреннего, правдивого и строгого. Мы привыкли уважать его мнения и советы, руководствоваться ими, как совершенно беспристрастными и в то же время глубоко художественными.

Мы потеряли замечательного художника и так преждевременно. Не было на протяжении многих лет ни у нас, ни за границей портретиста выше Серова. Он соединял в своих портретах необыкновенно тонко исполненные живописные задачи с глубоким, острым и правдивым анализом внутренней сущности человека, которого он изображал[13].

Необыкновенная скромность, часто суровая сдержанность и абсолютная и неподкупная правдивость покоряли всех, кто близко его знал.

2. Серов в письмах Остроумовой к К. П. Труневой[14]

1

<16 января — 15 февраля 1898 г. Петербург>

...Русские — один лучше другого[15]. Серов! Серов — удивителен! Его портрет великого князя с черной лошадью прямо chef d'oeuvre. Потом Пурвит, Коровин, Аполлинарий Васнецов и Левитан. Все какие имена и какие работы! Какой подъем духа испытываешь, глядя на такие работы. Потом знаменитая тройка: Александр Бенуа, Бакст и Сомов. Репин про Сомова сказал: «Идиотство нарочито!..»

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. <1871—1900 гг.> Л., 1935, стр. 136, 137.

2

23 сентября 1899 г. <Петербург>

...Вчера я вернулась поздно от Бенуа. Там было очень много народа, все одна дружная компания товарищей, человек пятнадцать. Среди них я и Анна Карловна <Бенуа> были две дамы. Между нами были художники, литераторы, один композитор и один философ-эстет. Многие между ними дружны еще со времени гимназии и университета. Меня они поразили своей энергией, жизненностью и солидарностью. Но гвоздем их собрания был Серов, которого я так хотела видеть. Он очень прост и мил. Да все они так просто себя держат и все почти на «ты».

Там же, стр. 210.

3

23 декабря 1899 г. <Петербург>

...Мне смешно от тебя слышать про Серова. Мы с ним большие друзья, и прошлую пятницу он рисовал с меня портрет, пользуясь мною, как мо-

делью, для какого-то альбома русских художников, который будет продаваться на Дягилевской выставке[16]. Она между прочим открывается завтра и на ней будут мои четыре гравюры. Ты мне пишешь, что в субботу будет у вас Серов — как же это так, а в пятницу эту он едет с нами (декадентским кружком) в оперу Вагнера? Как он поспеет? Или вас или нас он надует. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

4

<Декабрь 1899 г. Петербург>

...Серов со мною был в опере, удивительно добр и мил ко мне, а я думала о тебе и о вашем ожидании его в мастерской. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

5

<28 января — 26 февраля 1900 г. Петербург>

...Ты, должно быть, знаешь, душа моя, что теперь открыта выставка, устроенная Дягилевым и всей нашей компанией. В ней участвуют: Серов, Левитан, Нестеров, Сомов, Лансере, Бенуа, Врубель, Малявин, Бакст, Коровин и многие другие и, между прочим, твоя покорная слуга <...> Много я получила похвал, брани и недоумевающих пожиманий плечами (со стороны академистов). Серов ко мне очень внимателен, хвалит мой талант и т. д. <...> В прошлое воскресенье все художники нагрянули к нам к чаю, во главе с Серовым, Бакст, Александр Николаевич Бенуа с женой, Сомов, Лансере, Нувель. Познакомились с папой и мамой.

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. <1871—1900 гг.> Л., 1935, стр. 222.

6

4 февраля 1900 г. <Петербург>

...Серов уехал и должно быть скоро появится у вас. <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

7

<Март 1900 г. Петербург>

...Представь себе, Адюня, меня хвалят такие люди, как Серов, Эдельфельдт![17] <...> В будущем номере «Мира искусства», кажется, будет

помещен набросок Серова с меня (литография), а в пятом номере — мои две гравюры, которые я сейчас отправляю в типографию[18].

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. <1871—1900 гг.> Л., 1935, стр. 224.

8

<Весна 1900 г. Петербург>

...Каждый день я рисую по вечерам в мастерской Матэ, куда вслед за Серовым перебрались почти все декаденты: Бакст, Лансере и Сомов, и мы все дружно работаем и очень довольны, что видимся каждый день. Серов теперь уже вторую неделю, как в Москве, а мне на прощанье подарил свой рисунок, который работал вместе с нами. Это чудесный, милый человек <...>

Не издано; отдел рукописей ГПБ.

9

<Июль 1902 г. Петербург>

...Вчера я была в редакции и видела портрет государя, написанный Серовым, великолепно! В ярко-красной форме (английской) с черной папахой в руках, на фоне черноватых листьев; прямо великолепно. Он сейчас будет отослан в Англию и публике его не увидать[19].

А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Л.—М., 1945, стр. 32.

КОММЕНТАРИИ

[1] О влиянии, какое мирискусники имели на ее жизнь и творчество, Остроумова-Лебедева неоднократно говорит в «Автобиографических записках». Время, с которого она начинает свои воспоминания о Серове, было ей особо памятно: «...эта зима <1899—1900 гг.> имела в моей жизни громадное значение. Целый круг новых товарищей и развитее и образованнее меня. Среди них я находила ответы на многие вопросы, мучившие меня. Я встречала у них поддержку в моем намерении создать новую гравюру. Я получала от них какое-то «утверждение» себя. Я начала находить

свое маленькое самостоятельное место в искусстве, где могла свободно делать, что хочу, и проявлять без всякого давления свое собственное мироощущение» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. <1871—1900 гг.>. Л., 1935, стр. 226, 227).

[2] Художник П. Д. Бучкин, ученик Матэ, имевший возможность наблюдать Серова за работой в доме своего учителя, писал впоследствии: «...В. А. Серов в мастерской В. В. Матэ старался изобразить несколькими линиями позирующую модель, что на первый взгляд могло быть делом нескольких минут, а он тратил на это много часов. Рвал один лист за другим, редко удовлетворяясь результатами работы» (П. Д. Бучкин. О том, что в памяти. Записки художника. Л., 1962, стр. 95).

В письмах к Остроумовой-Лебедевой некоторых из упомянутых членов объединения «Мир искусства» встречаются сведения о рисовальных вечерах у Матэ с участием Серова (см. т. 1 настоящего изд., стр. 627). О значении Серова для художников, работавших у Матэ, говорится в письме К. А. Сомова к А. П. Остроумовой от 13 мая 1900 г.: «У Матэ мы до сих пор занимаемся, уже вторую неделю как с нами пишет Серов; его этюд отличный, я же начал снова этюд красками и работаю так плохо, что мне очень стыдно перед Серовым <...> Первые дни Серов молчал, и мы были мало разговорчивы, а последние 3—4 дня как-то стало уютнее и разговоры скорее вяжутся» (не издано; отдел рукописей ГПБ).

[3] См. т. 1 настоящего изд., письмо 8, стр. 650.

[4] См. т. 1 настоящего изд., письмо 7, стр. 649, 650.

[5] Елизавета Николаевна Званцева (1864—1922) — художник, занималась в Училище живописи, затем у Репина и Чистякова.

По выражению Грабаря, Репин был «жестоко влюблен» в нее в 1889—1891 гг. Как впоследствии признавался сам Репин, это было «нелепое, страстное отношение» («Художественное наследство». Т. 1, стр. 208). В 1889 г. Репин исполнил ее портрет.

В 1899 г. Званцева открыла в Москве Художественную мастерскую, где позировали обнаженные модели. По словам Н. Я. Симонович-Ефимовой, эта студия была «первой в России в таком роде» (Симонович-Ефимова, стр. 95). Студия просуществовала в Москве до 1906 г. Занятия с начинающими вела А. А. Хотянцева, на имя которой была зарегистрирована мастерская, поскольку Званцева не имела на это соответствующих прав. Последняя вела в ней хозяйственную часть. В студии преподавали также Серов, К. А. Коровин, Н. П. Ульянов (см. т. 2 настоящего изд., стр. 131, 132). Мария Павловна Чехова, посещавшая эту мастерскую, писала А. П. Чехову 7 февраля 1900 г.: «...дело идет блестяще, учеников и учениц много. Бывает Серов в неделю раз, он вполне сочувствует этому делу и пророчит будущность. Я хожу туда три раза в неделю и с удовольствием пишу». (М. П. Чехова. Письма к брату А. П. Чехову. М., 1954, стр. 149). Позже она сообщила дополнительно: «Некоторые мои работы, как например, картину «Балерина», поправлял Серов» (там же, стр. 150). К сожалению, нет других данных о работе Серова в студии Званцевой. С 1906 по 1916 г. Званцева держала

студию в Петербурге, преподавали там Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, К. С. Петров-Водкин (см. неизданные воспоминания Ю. Л. Оболенской; ЦГАЛИ).

[6] В «Автобиографических записках» Остроумова-Лебедева приводит сведения (они не включены в данные воспоминания), проливающие дополнительный свет на отношение Серова к ее творчеству. В одном случае она писала: «Со стороны русских музеев я встречала к моим работам полное равнодушие и невнимание. Только комисссия по приобретению произведений в Третьяковскую галерею, во главе с Серовым, несколько раз выражала за эти годы сожаление, что не имеет возможности приобретать мои гравюры, так как в то время граверного отделения в Третьяковской галерее не было» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. 1900—1916. Л.—М., 1945, стр. 67). В другом месте, говоря о своей работе в конце 900-х гг., Остроумова-Лебедева сообщала: «В те годы много времени, сил и упорства потратила я на усвоение акварельной техники. Работала очень настойчиво. Стремилась овладеть акварельной техникой так, чтобы мне легко, свободно можно было делать вещи живописного значения <...> Вырабатывая технику, я безжалостно уничтожала мои работы, не показывая их никому, потому что получались вещи заработанные, несвежие. Но я любила преодолевать трудности и препятствия. И только когда почувствовала, что сделала живописные акварели, я дала их на выставку. Они имели успех. Мои друзья, во главе с Серовым, меня за них хвалили» (там же, стр. 101). В 1909 г. совет Третьяковской галереи приобрел ее «три крошечных вида Петербурга, сделанных акварелью, в размере открытки», как 20 января того же года уведомляла художница своего друга К. П. Труневу (там же, стр. 113).

[7] Сергей Иванович Гусев-Оренбургский (1867—1963) — писатель, после Октябрьской революции эмигрант.

[8] Александр Валентинович Амфитеатров (1826—1938) — писатель и журналист, после Октябрьской революции эмигрант.

[9] Павел Елисеевич Щеголев (1877—1931) — видный пушкинист и историк русского революционного движения, редактор журнала «Былое», роль которого в деле революционизирования широких слоев населения была настолько велика, что на второй год издания (в 1901 г.) после выхода в свет 22-й книжки журнал был запрещен, а Щеголев был посажен в тюрьму, в которой просидел два года и четыре месяца (И. З<ильберштейн>. П. Е. Щеголев.— «Огонек», 1931, № 4).

[10] Сергей Васильевич Лебедев (1874—1934) — академик, выдающийся советский химик, разработал промышленный способ получения синтетического каучука.

[11] Иван Яковлевич Билибин (1876—1942) — график, художник театра, работал в основном в области иллюстрации к русским народным сказкам, былинам и сказкам Пушкина, член «Мира искусства».

[12] Здесь Остроумова-Лебедева неточна. Не Дягилев, а дирекция императорских театров предполагала издавать журнал «Пантеон» вместо «Ежегодника императорских театров». Как сообщалось в одном из петербургских периодических изданий, «новый редактор г. Дягилев намерен придать «Ежегоднику» характер «Пантеона» былых вре-

мен, издававшегося с 1839 года И. П. Песоцким» («Известия по литературе, наукам и библиографии», 1899, № 2, ноябрь, стр. 34). Прошло около полугода, и в печати появилось сообщение о том, что «издание театрального журнала под названием «Пантеон» в настоящее время оставлено; решено продолжать издание «Ежегодника императорских театров» в том же виде и направлении, как было прежде» (т а м ж е, 1900, № 7, апрель, стр. 119).

[13] Эти полные восхищения слова, высказанные Остроумовой-Лебедевой в адрес Серова-художника, особенно знаменательны и ценны тем, что всегда питая высокое уважение к удивительному таланту Серова, она тем не менее длительное время ставила его ниже Уистлера, которого почитала за «самого великого европейского мастера» (А. П. О с т р о у м о в а - Л е б е д е в а. Автобиографические записки». <1871—1900 гг.>. Л., 1935, стр. 161). Работа над вторым томом «Записок» невольно заставила Остроумову-Лебедеву много передумать и переоценить. Она неоднократно открыто говорит там о своих былых заблуждениях и увлечениях. Об этом же можно судить на основании следующей записи в ее дневнике от 14 января 1937 г. и весьма красноречивой пометке, сделанной в 1945 г.: «Приехал Евгений Евгеньевич <Лансере> и первым делом позвонил ко мне <...> Ездили посмотреть Русский музей и постоянную выставку, так называемую «Искусство времен империализма». Полюбовались на Серова. Очень тонкий художник, с громадным темпераментом, большим вкусом, острым умом и конечно колоссальным талантом. Его сероватые серебристые гаммы очень тонки и красивы. Но... Я представляю себе его рядом с Веласкесом или даже с современным художником Уистлером с его портретом Карлейля и портретом матери художника, и мне кажется Серов проиграет*. У него бывает сыроватость в живописи, конечно, не такая, как в портретах Репина, но все-таки. У него нет этой воздушной дымки, которая как бы несколько отдаляет предмет от зрителя и отодвигает его внутрь за край картины, объединяя все части картины, как бы какой-то волшебной магией. Несмотря на то, что в его картинах прекрасная гармония красок, краски не имеют внутренней полноты, насыщенности и мягкости. Может это происходит и от техники. Грубые, небрежные мазки! Как все это в нашем искусстве не ясно, гадательно и все построено на впечатлении, интуиции и ощущениях» (не издано; отдел рукописей ГПБ). Словно раскрывая свое примечание, сделанное к этой дневниковой записи, Остроумова-Лебедева говорила в своих мемуарах о последних работах Серова, увиденных ею на Всемирной выставке в Риме в 1911 г.: «Замечательные два мастера выделялись на нашей выставке: Репин и Серов. <Речь идет о русском отделе Всемирной выставки>. Они имели каждый особые залы. Серов был особенно хорош. Он нисколько не уступал лучшим европейским мастерам и многих даже превосходил своим сдержанным стилем и благородной простотой при большом реализме и чудесной, жемчужной гамме красок» (А. П. О с т р о у м о в а - Л е б е д е в а. Автобиографические записки. 1900—1916. Л.—М., 1945, стр. 119).

---

* Сейчас я так не думаю. Серов выше Уистлера.— *Прим. Остроумовой-Лебедевой в 1945 г.*

[14] Клавдия Петровна Трунева (1878—1942), друг А. П. Остроумовой-Лебедевой. В «Автобиографических записках» (Л., 1935, стр. 118) художница посвятила ей следующие теплые строки: «Я подружилась с Адей. С этого лета <1897 г.> в мою жизнь входит она как преданный и близкий друг. Дружба наша с годами выросла в бесконечную взаимную преданность, доверие и привязанность, которые не могли быть поколеблены ни многолетней разлукой, ни изменившимися обстоятельствами. Со своим умом, интуитивной мудростью она впоследствии поддерживала меня, укрепляла и часто помогала мне найти по временам утерянное душевное равновесие. Она была очень молода, но и тогда уже необыкновенно привлекала к себе своими духовными качествами. От рождения судьба наградила ее даром самопожертвования, умом, тактом и большим запасом нежности к людям. Она отдавала свое время, силы и любовь с пылом и увлечением <...> Ее ласка, снисходительность к людям, оправдание их поступков очень благодетельно влияли на меня; мой пессимизм и заносчивое отношение к людям постепенно смягчились, а ласковое и внимательное отношение ко мне успокоительно действовало на мои обостренные нервы».

[15] Речь идет о выставке русских и финляндских художников, устроенной С. П. Дягилевым в 1898 г. О ней см. т. 2 настоящего изд., стр. 69, 70, и прим. 9, стр. 76.

[16] В этом альбоме, который назывался «15 литографий русских художников» — (отпечатан в 1900 г. в хромолитографии И. Кадушина), имелись четыре работы Серова: портреты Глазунова, Философова, Нурока и Остроумовой.

По-видимому, сообщая подруге, что дягилевская выставка «открывается завтра», Остроумова-Лебедева имела в виду готовившуюся тогда выставку «Мира искусства». Но она открылась лишь спустя месяц с лишним — 28 января 1900 г. (см. т. 1 настоящего изд., письмо 5, стр. 649).

[17] Альберт Эдельфельд (1845—1905) — финский живописец и график.

[18] Литографированный портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой работы Серова был помещен на вклейке между стр. 104 и 105 в № 9-10 журнала «Мир искусства» за 1900 г.

Остроумова-Лебедева упоминает свои гравюры «Зима» и «Весна», также там появившиеся («Мир искусства», 1900, т. 3, вклейки между стр. 56 и 57, 64 и 65).

[19] Здесь Остроумова-Лебедева ошибается: этот портрет был на V выставке «Мира искусства» в 1903 г. Один из рецензентов писал тогда, что данный «серьезный» портрет Николая II — «один из серии лучших портретов его величества, которые все принадлежат кисти талантливого художника» (А. Карелин. 5-я выставка картин журнала «Мира искусства».— «Знамя», 1903, 14 февраля, № 42).

М. В. ДОБУЖИНСКИЙ

Мстислав Валерианович Добужинский (1875—1957) — живописец, график, художник театра, один из видных членов «Мира искусства», хотя имя его и не значится в числе участников первых выставок этого художественного объединения.

Современников привлекало творчество Добужинского, в котором значительное место занимала тема Петербурга. Грабарь говорил, что он «рисовал и писал «Петербург Добужинского». Петербург серый, грязный, будничный, коренным образом отличающийся от Петербурга Бенуа и Остроумовой» (Грабарь. Автомонография, стр. 164). А. П. Остроумова-Лебедева, вспоминая Добужинского, писала: «Широта его творчества была очень велика. Он был хорошим графиком <...> Он дал целый ряд отличных акварелей различных городов нашей родины и заграницы <...> Он славился между художниками легкостью изображать все темы, которые ему приходилось встречать» (А. П. Остроумова-Лебедева. «Мир искусства».— Не издано; отдел рукописей ГРМ).

В 1900-х гг. Добужинский стал работать в театре. Оформление тургеневских спектаклей «Месяц в деревне», «Где тонко, там и рвется» в Художественном театре, балетов дягилевской антрепризы, постановок Большого драматического театра принесли Добужинскому широкую известность. В одном зарубежном справочнике о театральных работах Добужинского говорится, что в них «заметно проявляются народные образы и славянский романтизм» (Dictionnaire du ballet moderne. Paris, 1957, p. 128).
Умер Добужинский в Нью-Йорке.

Воспоминания Добужинского о Серове извлечены из его статьи «Круг «Мира искусства», напечатанной в «Новом журнале», Нью-Йорк, 1942, книга 3.

Из статьи «Круг «Мира искусства»

...Изредка появлялся у Дягилева В. А. Серов. Приезжая из Москвы, он останавливался или у него, или в Академии у В. В. Матэ. Бывая у последнего, я, еще до знакомства с «Миром искусства», там его встречал, всегда хмурого и неразговорчивого. Я его боялся, и все, мне казалось, побаивались этого «нелюдима». На собраниях он всегда сидел в стороне, прислушивался и, не выпуская изо рта папиросы, что-нибудь рисовал в альбом. Делал и злые и очень похожие карикатуры на присутствующих, особенно доставалось Баксту, с которым он был особенно дружен. Рядом с ним он казался небрежно одет, был коренаст, с необычайно острым взглядом исподлобья. Большей частью в этой шумной компании он помалкивал, но одно его какое-нибудь замечание, всегда острое, или забавляло всех, или вызывало серьезное внимание. Мнением Серова все очень дорожили и с ним считались как с неоспоримым авторитетом, судил обо всем он спокойно и был настоящим «задерживающим центром». Бенуа как-то его назвал «совестью «Мира искусства». Я понемногу к нему «привыкал», поняв и ту любовь, которая была к нему у всех, как и к его искусству. Помню, когда в одну из следующих зим пришло известие из Москвы, что он серьезно болен и почти при смерти,— как все были расстроены и как Дягилев нервно ходил взад и вперед по своему кабинету, держа в руках телеграмму. С Серовым мне было трудно сблизиться, он был и гораздо старше меня, и кроме того я долго был убежден, что он меня «не признает». Потом вдруг «признал» и даже по его настоянию был приобретен мой «Человек в очках» в Третьяковскую галерею[1]. Я ближе подошел к нему и смог по-настоящему оценить этого замечательного человека, к сожалению, лишь незадолго до его смерти.

Он был необыкновенный труженик в искусстве и, несмотря на длительность, с которой создавались его вещи, они были прекрасны именно своей необычайной свежестью. Тут был удивительный секрет его искусства. Портреты его кажутся, как у Галса, сделанными точно в один присест, но известно, как он, настойчиво добиваясь или композиции, или характеристики, или четкого мазка, переделывал их множество раз и как часто он начинал все наново, чтоб избегать всякой засушенности. Требовательность его к себе лежала в самой честности и правдивости

его натуры, он искал больше всего простоты, которая все же не всегда ему давалась* и вообще он все время был в исканиях. Его тянуло и к стилю, и к историзму, и его Петр, шагающий по начатому Петербургу, одно из самых проникновенных «видений» прошлого, а портрет Иды Рубинштейн и «Европа» — сдвиг и начало чего-то нового, чего, впрочем, увы, не пришлось уже дождаться.

* Иногда, вдруг, появлялся какой-то слишком подчеркнутый жест, излом или поза (кн. Орлова и Вл. О. Гиршман), даже оттенок «шика», который он сам ненавидел. Он искал и чего-то большего, чем «жизненность» портрета. Я помню он при мне однажды перед вернисажем остановился около одного портрета своей работы и недовольно и иронически сказал: «Как живой»; он не выносил «паноптикума» и боялся больше всего, чтоб портрет не «выпирал» из рамы.— *Прим. М. В. Добужинского.*

КОММЕНТАРИИ

[1] «Человек в очках» — это портрет К. А. Сюннерберга (1871—1942), поэта, прозаика и художественного критика (псевдоним К. Эрберг), исполненный в 1905—1906 гг.; произведение поступило в Третьяковскую галерею в январе 1908 г.

С. А. ЩЕРБАТОВ

Сергей Александрович Щербатов, князь (ум. в 1962 г.), художник (учился у Л. О. Пастернака, Ашбэ в Мюнхене, И. Э. Грабаря), коллекционер, один из организаторов выставки «Современное искусство» (1903), после смерти Серова — член совета Третьяковской галереи, член Общества друзей Румянцевского музея и финансового совета Училища живописи.

В среде художников Щербатов пользовался известностью. По словам Грабаря, он «был очень талантлив» (Г р а б а р ь. Автомонография, стр. 143). Облик Щербатова Серов запечатлел в двух карикатурах.

В эмиграции Щербатов написал содержательные воспоминания — «Художник в ушедшей России» (Нью-Йорк, 1954), из которых и извлечены печатаемые мемуарные записи о Серове (стр. 158—161, 256—267, 269).

Из книги «Художник в ушедшей России»

...Мои мечты, моя жизнь, мой московский дом-музей, мной построенный, мои собрания, украшаемая мной моя подмосковная и все в ней еще задуманное <...> и устроенная мной выставка «Современное искусство», о которой теперь будет речь — все это, да и я сам, были, конечно, анахронизмом (не совсем, впрочем, благодаря краткому ренессансу перед гибелью) и, быть может, даже наверное, в глазах инакомыслящих «явлением отрицательным», «ненужным» <...>

Конкретно, задуманный план сводился к следующему.

Создать центр, могущий оказывать влияние на периферию и являющийся показательным примером, центр, где сосредоточивалось бы творчество, то есть выявлялось бы в прикладном искусстве, кровно связанном и с чистым искусством, долженствующим быть представленным рядом коллективных выставок, чередующихся и весьма разнообразного состава. Прикладное искусство не должно было быть представленным только, как обычно, рядом тех или других подобранных экспонатов, а должно было выявить собой некий цельный замысел ряда художников, постепенно привлекаемых для устройства интерьеров комнат, как некоего органического и гармонического целого, где, начиная с обработки стен, мебели, кончая всеми деталями, проведен был бы принцип единства, мной указанный, как незыблемый закон <...>

Наряду с полной обстановкой комнат, «Современное искусство» выставляло бы и отдельные предметы всех видов — вышивки, ткани, фарфор и проч., исполняемые художниками, с таким же строгим отбором жюри. Ничего антикварного учреждение для выставки и продажи принимать не должно было, что доказывало и само название учреждения.

В залах «Современного искусства» должны были быть, отдельно от сектора прикладного искусства, устраиваемые чередующиеся выставки картин, гравюр и скульптур, преимущественно русских, но не исключительно русских художников. Так же могли быть выставленными частные собрания, не могущие быть обозреваемы в частных домах.

Учреждение должно было раз в год издавать книгу с монографией и воспроизведениями работ какого-нибудь талантливого художника и зна-

комить также посетителей с фотографиями работ художников, им известных и неизвестных, которых учреждение считало интересными и оригинальными.

«Современное искусство» должно было знакомить заграницу, чрез художественные журналы, с продукцией русских художников, выставляемой в его залах.

Наняв особняк в самой центральной части Петербурга, на Большой Морской, рядом с Охотничьим клубом, я устроил у себя на квартире завтрак, на который были приглашены все художники для обмена мыслей, мнений, пожеланий и распределения заказов.

От этого завтрака у меня осталось до сих пор такое праздничное яркое воспоминание, каких уж не так много бывает в жизни. Он прошел с большим подъемом. Мысль нравилась, зажигала, взялись горячо за обсуждения, и текла непринужденная товарищеская беседа.

К сожалению, Мекк заболел в Москве и в назначенный день приехать не смог, убедительно прося меня не откладывать начала дела ввиду приезда к завтраку из Москвы Серова и Коровина.

Что начинается что-то новое, свежее и живое, притом убедительное, этим сознанием прониклись все присутствующие, даже скептик Серов, от которого я мог ожидать, в силу его личных свойств, недоверия или усмешки к «барской затее». На его личное участие мы не рассчитывали, декоративного таланта у него не было никакого, но его серьезное вдумчивое доброжелательство было мне приятно, да и лишнее мнение художника было ценно на этом общем совещании. Не скрою, что я колебался пригласить ли или нет Дягилева. Я знал хорошо его ревнивую, опасную природу, его настороженность по отношению ко всему, могущему конкурировать с ним в сфере художественной жизни, тем более общественной. Но я решил из дипломатических соображений пригласить его. Он это весьма оценил, был изысканно любезен, но это не помешало ему, при устройстве выставки, подшучивать над, видимо, его озадачившей «щербатовской затеей».

Стол был убран белыми цветами и среди них, в японских клеточках, весело прыгали белые, как снег, рисовки (японские птички, с нежно-розовым клювом), имевшие шумный успех. Завтракали Врубель, Серов, Коровин, Головин, Бенуа, Сомов, Бакст, Лансере, Рерих, Грабарь, Дягилев, Рущиц (пейзажист), Яремич.

Врубель, помнится, не будучи в то время в состоянии работать для выставки, о чем очень жалел, уступил предназначавшуюся для него комнату Коровину, неожиданно для меня, что, признаюсь, меня несколько озадачило. В культурный вкус Врубеля Мекк и я верили, творчество Коровина, притом весьма самолюбивого, для данной цели мне показалось сопряженным с неким риском. Но именно случай с ним воочию доказал, насколько я не ошибся, делая ставку на радостные сюрпризы со

стороны живописцев — театральных декораторов. Комната его была очаровательна[1]...

<...> — Знаете, Серов мне сказал, что он очень хотел бы написать портрет вашей жены. Тут есть что сделать, по его словам, с фигурой и лицом[2].

«Ведь портреты,— говорит он,— часто пишешь, скрепя сердце, знаете, эти портрет-портретычи из-за рубля, а тут другое дело».

Так сказал мне раз Остроухов. Меткое словечко Серова (а он был на них мастер) «портрет-портретычи» меня очень рассмешило. Над переданным мне Остроуховым предложением его я призадумался.

В силу трудно объяснимого чувства, я не решался сделать настоящий портрет моей жены; пробовал, и все, мне казалось, неудачно, выходило не то, чего хотелось. Мне кажется ошибочным предположение, что близкого вам человека, которого любишь, видишь каждый день, написать похоже легче, чем чужому; по-моему наоборот; все кажется не так, не то, что надо, слишком все близко сердцу и глазам, теряется свежесть впечатлений, некоторая нужная объективность в оценке модели. Все же один портрет, погибший в моей мастерской в деревне, мне нравился. Длинный холст, лежащая фигура жены в трудном ракурсе на садовой кушетке, одна рука на груди, другая закинутая назад за голову в то время с золотыми волосами. Фон сада. Помню, я мучился тогда с техникой лессировок, ныне утраченной (прозрачный слой краски поверх живописи), и портил этот портрет, удавшийся по сходству. Снова и снова вспоминалось то золотое время, когда ремеслу учились в ранние годы у опытных великих мастеров, работая в их присутствии в мастерских.

Соблазну иметь большой портрет жены, написанный Серовым, при все же мало удовлетворявшей меня его живописи, я внезапно поддался после слов Остроухова, хотя ранее, думая иногда об этом, я никогда не решался.

Серова я всегда считал хорошим, знающим, серьезным и чувствующим красоту художником, но далеко не совершенным живописцем и не совершенным мастером. Всегда поражали меня какие-то провалы в его мастерстве и даже в знании, которое иногда убеждало и радовало. Так, например, он не умел справляться с формой лба, столь важной в пластическом отношении части лица (он резал мазками и светотенью его форму, лишая ее округленной пластической лепки), еще менее он справлялся с руками, отделываясь эскизностью, намеком, беглым мазком, словно боясь строгой разработки формы пальцев, столь изумительной на старинных портретах[3]. На портрете государя Николая II оба дефекта сказались при общей большой удаче.

Менее всего можно было обвинять Серова в неряшливости, в «коекакстве» (как принято было выражаться) и в спешке в исполнении портретов. Писал он их долго, очень долго, мучительно долго, и многие

модели жаловались на чрезмерное количество утомительных для них сеансов. Известная петербургская прелестница, очаровательная княгиня Зинаида Юсупова говорила мне: «Я худела, полнела, вновь худела, пока исполнялся Серовым мой портрет, а ему все мало, все пишет и пишет!» Некоторая замученность этого красивого и трудного портрета чувствовалась. Все же такой длительный процесс работы, совсем немыслимой, будь модель менее податлива, менее доступна для такого рода «тяжелой службы» и жертвенности для искусства, что ни говори,— некоторый признак беспомощности. Трудно думать, что так исполнялись портреты королей, королев, вельмож и капризных маркиз мастерами в былое время или портреты Левицкого.

Подобное «героическое предприятие», особенно в виду хрупкого здоровья жены, меня не без основания пугало. Что касается чисто колоритных качеств цвета и тона, то цвет у серовских вещей, приятный в своей скромности, обычно благородный в своей сдержанной гамме, все же трудно было считать драгоценным по колориту, свежим, прозрачным и глубоким, каким он был у родоначальников русского портрета, и красочной игры парижских мастеров от него нельзя было ожидать. В этом, во многом, виновато было злоупотребление черной костью в составе красок у Серова: «Приятная серенькая подготовка, из которой исходить приятно...» Это было хорошо, когда писался en grisaille* прежде «подмалевок» и когда по сухому слою накладывался красочный. Так писали очень многие большие мастера, что видно на многих незаконченных работах. Иное дело у Серова, Сурикова и многих других и, к сожалению, почти у всех учеников Академии. Серов писал, сразу ища тон и цвет, им подсеренный (черное с белилами). С годами, когда краски у старых мастеров делались эмалево-прозрачными, у него цвет, наоборот, обычно тускнел. Долгая работа по тому же месту цвет нередко «замучивала», потому быстро сделанные, полуэскизно, работы Серова были гораздо свежее по цвету[4]. Репин, не обладавший вкусом Серова, а вкус у последнего был несомненный, и обладавший еще меньшим вкусом Маковский (впадавший нередко впрямь в пошлость, что никогда не случалось с Серовым) были все же более колоритны в смысле свежести красок, увы, без понимания цвета и обычно общего тона**, что при большом их знании и мастерстве очень снижало ценность их живописи.

Талант и размах Репина, нашего маститого мастера, были больше, чем у Серова, но насколько последний был благородно сдержан, постольку за вкус Репина было всегда страшно. Большие композиции Репина были Серову не по плечу[5]. Репин был способен на большие композиции,

---

* монохромная живопись в сером тоне *(франц.)*.

** Каждому художнику понятна разница краски и цвета и значение общего связующего тона.— *Прим. С. Щербатова.*

как «Казачья сечь», «Запорожцы», «Иоанн Грозный убивает своего сына», с мастерски написанными аксессуарами, захватывающей трагичностью, «Заседание Государственного совета», Серов же был интимнее, приятнее, «надежнее», в смысле избежания опасного срыва и полной гарантии хорошего «тона» картины.

Очаровательны были его композиции небольшого размера на исторические темы, рисунки-портреты детей и рисунки животных, которых знал и любил Серов. Но чего он лишен был полностью и что, думается, и мешало ему «разойтись» на большом холсте, на большие композиционные темы,— это таланта декоративного. Опыты в этой области (для росписи особняка Е. Носовой) Серова были донельзя беспомощными и неудачными. Как человек, обладавший самокритикой, он, вероятно, это сознавал.

Из всех портретов Серова всегда был и навсегда остался моим любимым ранний его портрет девочки (дочери С. Мамонтова Веры) под названием «Девочка с персиками». В нем сказался подлинный чуткий художник, почувствовавший поэзию и прелесть молодой русской девочки-подростка, очарование цвета и того русского духа, которым картина насыщена; чувствовалось, что Серов написал эту вещь с любовью не только к своей живописной работе, но и к милой своей модели.

Но далеко не всегда был мне приятен подход Серова к своей модели. Насколько в упомянутом портрете он прославил ее, не впав ни в идеализацию, ни в сладость, настолько обычно, в своих заказных портретах, Серов снижал человека, нередко оскорбительно карикатурно подчеркивая его неприятную или отрицательную сторону столь же физическую, сколько и духовную. Словно Серов не любил людей и пользовался случаем, чтобы выявить их с неприятной стороны, ошибочно усматривая в подобной интерпретации натуры характерность портрета, на самом деле достигаемую, как мы видим у столь многих мастеров, и с совершенно иным подходом к человеку.

С другой стороны, Серов не всегда и чувствовал подлинную красоту модели, то, что было в ней достойно прославления, «что можно от нее взять», как выражаются художники. «Воспеть» женщину он не умел, подобно великим итальянцам, ставившим ее на некий художественный пьедестал, не впадая при этом в пошлую идеализацию некоторых модных портретистов, модель прихорашивающих, «подсахаривающих». Какой там сахар Серова, лишь бы горчицы не подложил! Как было не использовать исключительно нарядный облик княгини Ольги Орловой (урожденной княжны Белосельской), первой модницы Петербурга, тратившей на роскошные туалеты огромные средства и ими славившейся. Что бы сделал из нее Тициан, Веронез, да и тот же Гандара с его вылощенной живописью, пожалуй, непревзойденный в нашу эпоху певец туалета? И что же у Серова? Черная шляпа, черное платье, но главное —

поза: вместо того, чтобы подчеркнуть стройную высокую фигуру, Серов посадил княгиню Орлову на такое низкое сидение, что колени на портрете были выпячены вперед; голова была написана прекрасно. Заказчица терпеливо отсидела свои сеансы и, недовольная, не желая иметь портрета, подарила его Музею Александра III.

Из всего сказанного, думается, ясно, почему многое критикуя в искусстве Серова, хотя, конечно, многое и одобряя, я, с одной стороны, не решался долгое время на заказ портрета жены, а с другой стороны, все же заинтересовался тем, «что у него выйдет», когда он сам проявил инициативу, что мне казалось хорошим признаком.

Сам Серов, как человек, признаюсь, меня мало привлекал. Хмурый на вид, озлобленный, недобрый, но подчас веселый и метко остроумный, а также несомненно умный, он, однако, мне и всем его знавшим внушал глубокое уважение двумя большими качествами своей замкнутой природы: прямотой и безукоризненной честностью, честностью в искусстве и работе, и честностью в жизни и в отношениях к людям, доходящей нередко до резкости.

Императрица Александра Федоровна, ничего не понимавшая в живописи, во время исполнения портрета государя Серовым, сделала ему несколько замечаний и указаний, неприемлемых для самолюбивого Серова. Он бросил палитру, заявив государыне: «Быть может, ваше величество лучше сделает портрет, чем я, и прошу ваше величество меня поэтому уволить. Работать я больше не могу». Инцидент был замят государем, но горечь у Серова, весьма злопамятного, осталась.

Лишь досадная и скучная классовая предубежденность у Серова, быть может, и некоторая горечь от своего материального неблагополучия (обремененный семьей, Серов, хотя и получал высокую оплату за портреты, всегда нуждался и жил очень скромно) заставляли его несколько изменять этой хорошей и благородной вышеупомянутой черте его довольно сложной и неуютной природы и, в силу предрассудков, сделаться пристрастным.

За сеансами, когда Серов приступил к портрету жены, он мне гораздо более понравился. Он стал добродушнее, проще, уютнее, по-товарищески острил и, что меня обрадовало, не только мило, но серьезно, без малейшей обидчивости, со мной советовался и даже выслушивал критику, с которой я решил не стесняться — будь что будет! К жене он относился с явной симпатией, любуясь моделью и, видимо, желая распознать в разговорах ее нутро (с моделями Серов много разговаривал: «А то лицо маской становится, а так глаз — живой»,— говорил он[6]), все же он меня раз ужасно рассмешил со своими предрассудками, наивно нелепыми. На какие-то темы разговорившись с женой, он вдруг воскликнул: «А с вами можно разговаривать, а я думал, что с княгинями можно только говорить о шляпках...» Так было это смешно, но и как-то грустно за

него. Тут, следя за работой и за подходом к ней Серова, я мог убедиться, каким он был мучеником не только в исполнении задачи, но даже и в разрешении ее. Мучился он всегда, сознаваясь в этом открыто. Это было трогательно и достойно уважения и вместе с тем как-то жалко и обидно за него становилось. Раз шесть-семь Серов приходил рисовать на бумаге углем «проекты» портрета жены и спрашивал меня о моем мнении. Все они мне не нравились, не удовлетворяли они и Серова. То жена на рисунке кормила попугая — своего рода милашничание, ей абсолютно не свойственное, то она была посажена, с ее на редкость стройной фигурой, на низкое сидение, и злополучный портрет Орловой воскресал в памяти, как некое предостережение. Серов не обижался на меня за мое неодобрение, так как огорчался, что «все не то». Я спрашивал себя, что же, в конце концов, вдохновило художника, облюбовавшего модель и выразившего это словами: «Тут есть что сделать...», раз он столь беспомощно, не исходя из вдохновившей его идеи, подходил к композиции ощупью, неуверенно и столь неудачно. Идея портрета вдохновившей художника натуры рождается сразу, как всякая интуиция; она влечет к исполнению намеченной цели и лишь навязанный скучный заказ может обусловить подобные искания в ожидании, в конце концов, наиболее удачного разрешения неблагодарной задачи; в данном же случае задача уж никак таковой не могла считаться. Наконец, мне пришлось самому помочь художнику, подсказав позу и композицию портрета. Идя навстречу его желанию и на компромисс, я помирился с позой руки, закинутой назад, не вполне естественно (что вызвало, кстати, такое раздражение нерва руки, что жене пришлось слечь на несколько дней для ее лечения и прервать сеансы). Некая вычурность композиции была обычна у Серова. Как мало портретистов понимают всю ценность простоты позы, дающей портрету особую серьезность и благородство стиля, как всякая простота во всем — в человеке и в искусстве.

Жена была поставлена посреди комнаты в дымчатого тона шелковом платье. Она стояла у большой мраморной вазы теплого тона екатерининской эпохи с золоченой бронзой, на стильном пьедестале той же эпохи. На вазу была закинута обнаженная рука. С фоном, где краснел вдали сенаторский мундир историка кн. М. М. Щербатова в белом парике[7], на огромном портрете екатерининской эпохи, в стильной золотой старинной раме, красиво сливалась вся гамма красок платья, золотых волос, белоснежных плечей и рук, нежного румянца лица, нитей жемчугов и вазы нежно-абрикосового тона с золотом. Все вместе было восхитительно красиво, равно как и поющие линии фигуры в этой позе.

Низенький Серов, поднимался на табуретку для работы, долго рисовал, стирал, не без труда, с ошибками, не сразу справляясь с пропорциями, но хорошо наметил линии фигуры. Я верил, что Серов сделает хорошую вещь, и как было не сделать хорошо, раз натура так много

подсказывала и раз Серов был хорошим живописцем, владеющим кистью, несмотря на все недочеты, на все, что ему не было дано, но что дано было, использовано и приумножено любовным и упорным трудом.

Говоря на этих страницах о Серове, о мыслях моих, связанных с его искусством, вспоминаю о трагическом эпизоде, происшедшем у этого труженика в искусстве с другим тружеником, не менее, если не более, мучившимся в своем творчестве, но несравненно более одаренным Врубелем. Сцена эта врезалась в память настолько сильно, что до сих пор, вспоминая о Серове, я испытываю жгучую боль за него. Врубель, знавший себе цену, чем-то на одной вечеринке уязвленный Серовым, вскочил со стула и разразился словами, о которых, наверно, и сам пожалел: «Ты не имеешь права делать замечаний о моем искусстве — я гений, а ты, по сравнению со мной, бездарность!..» Друзья Серова говорили, что, выйдя из комнаты, он расплакался, говоря каким-то беспомощно жалким, обрывающимся голосом: «Нет, нет, не утешайте!.. Правду сказал, правду!.. я, конечно, бездарность!..» Надо было знать, как строг был Серов к себе и как постоянно мучился, чтобы понять весь трагизм этого восклицания[8].

Рисунок портрета был вполне закончен[9]. На другой день Серов хотел принести ящик с красками, палитру и приступить к живописи. Жена к десяти часам утра надела платье, в котором позировала. Серов был всегда чрезвычайно аккуратен, но на этот раз впервые запоздал. Мы оба с большим интересом ждали, как он начнет работать красками. Вдруг телефон: «У телефона сын Серова, Валентин Александрович очень извиняется, что быть не может, он... он умер». Я просто остолбенел у трубки. Мне эти слова показались каким-то наваждением; я не сразу даже осознал их значения, настолько шок был велик и настолько форма сообщения была невероятна. Не сразу дошло до сознания, что бедный мальчик настолько был растерян, что машинально повторил обычные слова, которыми сообщал клиентам о невозможности для отца прибыть на сеанс, присоединив к банальной формуле извинения столь трагическое сообщение.

Через несколько минут я был на квартире Серова. Маленькое жалкое тело, в сером пиджачке, на скромной железной кровати, в столь же скромной, почти бедно обставленной спальне. Лицо, каждая черточка которого за все это время близкого контакта мне была так известна, могло бы казаться еще почти живым, не будь того смертного воскового цвета, который сразу дорогие и знакомые для вас лица делает чужими, странно отдаленными, какими-то облагороженными, значительными и страшноватыми.

Мне было слишком тяжело сохранять у себя рисунок для портрета жены. Немедленно заказав раму со стеклом и с медной дощечкой с гравированной на ней надписью: «Последняя работа Серова», число и год, я отослал его в дар Третьяковской галерее.

...Серов всю жизнь дружил с Коровиным, с которым вся жизнь этих, столь не похожих друг на друга людей, связала общими интересами, общими целями, общими воспоминаниями, а самое главное, общей горячей любовью к России.

За долгие годы общения с художниками и изучения их психологии я, к сожалению, убедился, что то, что содержит в себе понятие подлинной верной дружбы в их взаимных отношениях, редко существовало. Все мной перечисленное могло в большей или меньшей степени взаимно связывать Серова и Коровина, а также, быть может, и некоторых других, но некоторые особенности и многие неприятные особенности, с одной стороны сложной, с другой стороны примитивной, с какими-то элементарными инстинктами, природы художников со связанными с их профессией и конкуренцией, а нередко и с борьбой за существование, самолюбием, ущемленностью, ревностью, завистью во многом и с дефективным, часто моральным и культурным содержанием их нутра, делали глубокую, духовную и прежде всего искреннюю дружбу затруднительной. Отсюда, при внешней солидарности, добром товариществе, редко было среди них искреннее доброжелательство. Искусный прием при расхваливании друг друга незаметно, но метко друг друга дискредитировать ехидным, талантливым смешным словечком, которое, как известно, бывает иногда самым опасным орудием,— являлось не редкостью в их сложных и сбивчивых отношениях*.

Держа некоторую дистанцию, я, в силу долгого общения с ними, интересующего меня более, чем общение с людьми какой-либо другой «породы», к ним приспособился и даже дружил, поскольку дружба была возможна, с некоторыми из них.

После этого отступления, возвращаясь к дружбе Серова с Коровиным, с которым он был ближе, чем с каким-либо из художников, и все же, познав хорошо того и другого, спрашивал себя, как могут два человека, столь разные почти во всех отношениях, дружить, и было ли это подлинной дружбой.

Того и другого, хотя часто и подолгу живших и работавших в Петербурге и связанных близкими отношениями с петербургскими членами «Мира искусства», я все же всегда считал москвичами, да они и были ими оба.

Невозможно себе представить более русского человека, чем Коровин, со всеми русскими прелестями, очарованиями и недостатками. С его блестящей талантливостью, острым умом, наблюдательностью, с его поистине феноменальной силой темперамента, веселостью, доходящей до

---

* В оправдание русских художников, да и других, напомню, что это явление обычное во все времена. Отношения личные художников Ренессанса были полны отрицательными явлениями. Благороднейший Лист в своем отношении к Вагнеру является отрадным явлением, надо надеяться все же не исключением. — *Прим. С. Щербатова.*

экзальтированности, восторженностью перед красивым явлением в любой области искусства, как и в природе, с его живостью и жизненностью, яркостью восприятий всех явлений жизни,— Коровин был одним из наиболее «красочных», ярких людей, которых мне приходилось встречать. Если делить людей на «колоритных» и «бесцветных», то «живописность» и «колоритность» Коровина были поразительны. В этом была и до глубокой старости сохранившаяся большая прелесть его — несравненного, талантливого рассказчика, балагура и веселого сотрапезника.

<...> Я держался всегда мнения, которое старался внушать внезапно разочарованным поклонникам Коровина, лишающим себя, из опасливости и недоверия, столь интересного общения с ним, что в этом с ним общении надо строго держаться правила, ничего не «принимать всерьез» у Коровина, ни его убеждения, политические или иные, ни его взгляды, ни его принципы, ни его оценки, ни его настроения, ни его увлечения людьми, картинами и художественными направлениями, лишь тогда талантливый и занятный «Костя» Коровин с его искрометным умом и даром сказа становился по-своему неоценимым. И разве, в конце концов, не важно было то, что трем предметам глубокой искренней своей любви Коровин остался верен всю свою жизнь. Он, который вряд ли мог кого-либо по-настоящему любить, ни друга, ни женщину (только своего неудачника, избалованного им сына и свою собаку),— а именно родине-России, искусству и природе.

Эта верная любовь к этим трем предметам любви и связывала Коровина с Серовым, этих двух людей, столь разных по природе и темпераменту — этого весельчака и меланхолика, этого шармера Костю, которым так легко было увлечься, и замкнутого в себе, обычно хмурого Серова, которого можно было любить или не любить, но на которого можно было положиться и которому до дна можно было поверить. Оба они влюблены были в русскую природу, впивали в себя всю поэзию ее рек и лесов, много жили вместе в деревнях, шалашах, избах, странствовали по широкой России, охотясь, ловя рыбу (Коровин был страстным рыболовом), делая этюды, общаясь с мужиком, нутро которого знали оба хорошо...

КОММЕНТАРИИ

[1] По-видимому, вскоре после этой встречи на квартире у Щербатова в «Петербургской газете» появилась следующая заметка: «Из разговора с причастными к организуемому делу художниками мы узнали, что они задались целью привить в публике

любовь к такой обстановке, которая отличалась бы самобытностью, а главное, повлиять на публику в смысле отучения ее от так называемого «хорошего вкуса», в сущности, представляющего собой вкус очень дурной и бестолковый. Выражаясь понятнее, группа художников-новаторов восстает против тех «обстановок», которые можно встретить в мало-мальски достаточном доме — против турецких оттоманок, кавказских портьер, охтенских Louis XVI, всяких искусственных пальм, буфетов с резными зайцами, японских вееров и прочих неизбежных атрибутов едва ли не каждой петербургской квартиры. Так называемый «декадентский стиль», получивший у нас столь широкие права гражданства, входит в категорию той обстановки, с которой хотят бороться г.г. художники. Этот стиль своей беспокойной, зигзагообразной линией породил массу такого бешеного, нелепого и вычурного, что и от него пришло время отказываться и обратиться к более спокойным и осмысленным формам. Возвращаясь к тому, что гг. художники задумали, они, по их словам, поставили себе задачей выработать такие формы обстановки, которые не навязывали бы публике какого-нибудь определенного стиля, а представляли собой не что иное, как предмет, сделанный художественно и красиво» (Spectator <Ф. Ф. Трозинер>. Новый художественный салон.— «Петербургская газета», 1902, 27 сентября, № 265). Через несколько дней у того же сотрудника «Петербургской газеты» состоялся любопытный разговор с К. Е. Маковским о «Современном искусстве»: «Слышал я,— заметил не без яду Константин Егорович,— что декадентствующие художники затеяли открыть в Петербурге мебельный магазин, или что-то в этом роде... Признаться, меня нисколько это не удивляет. Когда гг. художники не умеют писать картин, то им ничего не остается, как только взяться за мебель <...>Но лучше всего то, что эти самые художники, как я слышал, собираются объявить войну «декадентскому стилю!..» Да ведь они-то кто, как не декаденты?! Или они наконец сознали, что ушли далеко и что пора образумиться?.. Если это так, то весьма приятно...» — «Но разве мебель, по-вашему, не может быть отраслью искусства?» — «Конечно, может, но в таком случае и сапоги можно отнести к отрасли искусства... Нет, если ты художник, так ты первым делом картины пиши, а если ты не хочешь писать картин, так ты не художник...» (Spectator <Ф. Ф. Трозинер>. У К. Е. Маковского.— «Петербургская газета», 1902, 30 сентября, № 268).

Если в обсуждении основ «Современного искусства» принимал участие большой круг художников, о котором упомянул Щербатов, то непосредственно устройством первой выставки занимались Бенуа, Бакст, Головин, К. Коровин, Лансере, В. В. Мекк, Щербатов и Грабарь (бывший к тому же ее художественным руководителем). Участники «Современного искусства» считали свою идею жизнеспособной и надеялись не только на художественный, но и материальный успех. Их начинание, как и следовало ожидать, встретило сочувствие на страницах журнала «Мир искусства» (1902, № 11, стр. 56): «Ближайшей задачей этого симпатичного предприятия является желание объединить в одно целое разбросанные силы художников, работающих в области прикладного искусства. Посетители выставок «Мира искусства» помнят прелестные вещи из самых разнообразных отраслей художественной промышленности, исполненные по проектам Коровина, Малютина, Головина, Якунчиковой и многих других. Эти

отдельные попытки наглядно доказывают, что среди современных художников есть стремления приложить свои таланты к поднятию уровня нашей художественной промышленности. Вместе с тем, тот постоянный успех, который находили у публики все выставляемые на выставках «Мир искусства» предметы прикладного искусства, дает полное основание думать, что и в публике начинает возрождаться любовь к художественным работам. Основываясь на этих данных, а также руководствуясь опытом западно-европейских городов, «Современное искусство» задумало поставить дело поощрения прикладного искусства на широкую ногу и дать возможность художникам поработать в этой области с полной самостоятельностью и свободой».

В своей «Автомонографии» Грабарь так описывает устройство выставки «Современное искусство»: «Бенуа и Лансере сделали проект стильной гостиной, Бакст — очаровательного будуара, Коровин — комнаты, построенной на мотиве зеленой ржи и васильков, Головин — русского терема, резного из дерева. Я взял то, что осталось незанятым: главный вход и голландские печи <...>В течение всего лета шли работы по реализации проектов в натуре. Для комнаты Бенуа и Лансере тянули по специальным барочным шаблонам карнизы, для будуара выстроили деревянный каркас, в соответствии с овальным планом комнаты, для терема вызванные из Москвы резчики резали из липы все стены в «зверином стиле», под старые волжские барки, с «сиринами», львами и всякими «травами». Большое участие в последних работах принимал юный тогда Сергей Васильевич Чехонин. Щербатов с Мекком сделали комнату на мотив павлиньего пера!» (Г р а б а р ь. Автомонография, стр. 184, 185).

Выставка открылась 26 января 1903 г.: «Предприятие,— писал в те дни В. Я. Брюсов,— несомненно, будет иметь большой успех у петербуржцев» (А в р е л и й. Новое художественное предприятие.— «Русский листок», 1903, 2 февраля, № 33). Успех хотя и был, но не такой, о каком мечтали участники. Печать в общем приветствовала это начинание и вместе с тем указывала, что выставка все же еще далека от нужд современного прикладного искусства. Вот, например, как отозвался С. П. Дягилев. Отметив похвальное намерение участников «выбиться из проторенной дорожки и прежде всего встать в непосредственные отношения с потребителем», он писал: «...организаторы нового дела совершенно избегли корявости и самодельщины, проявлявшейся до сих пор в русской художественной промышленности; все ими задуманное прекрасно приведено в исполнение <...> при всей огромной заслуге и капитальном значении нового дела, ему пока не удалось вывернуться из той колеи меценатства, по которой <...> идет вся история нашего прикладного искусства. Нам, конечно, нечего превращаться в общество спальных вагонов, но думаю, что для целей, преследуемых «Современным искусством», ему следует ближе подойти к жизни и захватить в себя ее настоящие требования; только тогда оно станет «предприятием», а не фантазией» (С. Д я г и л е в. Современное искусство.— «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 23, 24). Рецензент другого петербургского журнала осудил «многое из выставленного в «Современном искусстве», которое кажется стремится щегольнуть своей практической неприменимостью именно в современном быту». И далее он замечал: «терем для нас такая же «диковина», как колье, которое уместно только на шее нагой негритянки. А ведь выставка в целом должна отвечать запросу, в котором несомненно есть серьезная сторона, стремлению,

с особой настойчивостью заявляемому в последнее время, чтобы искусство проникало возможно широко в домашний быт, в устроение жизни, во все мелочи нашего обихода, неустанно напоминая о красоте и ее великом значении. Культ красоты был выдвинут в смысле социального фактора, и естественно было ожидать в этой, кажется, первой у нас, попытке создать выставку «современного искусства» в его прикладном, житейском значении, каких-нибудь откровений в этой области. «Откровений» оказалось меньше, чем странностей» (Ф. Батюшков. На художественных выставках. Заметки и впечатления.— «Мир божий», 1903, № 3, II отдел, стр. 11).

Однако некоторых посетителей выставка восхитила. Один из них утверждал, например: «Осуществилась цель. Красота воплощается, входит в жизнь. Моя жизнь может сделаться прекрасной. И как просто! Дорого, правда, стоит, но ведь это вздор, найдено главное. Принцип прекрасной жизни найден» (М. Г. Они и мы. О выставке «Современное искусство».— «Новый путь», 1903, № 2, стр. 194). З. Н. Гиппиус приблизительно в таких же выражениях отзывалась о ней (см.: Антон Крайний. Литературный дневник. 1899—1907. СПб., 1908, стр. 67, 68).

После в помещении «Современного искусства» состоялись выставки произведений К. А. Сомова, Н. К. Рериха и старинных японских гравюр на дереве.

В 1903 г. «Современное искусство» вследствие материальных затруднений прекратило свое существование.

[2] Полина Ивановна Щербатова (ум. в 1966 г.) в молодости была редкой красоты. Вот как говорит о ней в своих воспоминаниях С. А. Щербатов: «Не подобает мужу описывать красоту и прелесть своей жены, но как художнику да будет мне дозволено все же сказать, что она была видением большой красоты и поэзии. С матовым, жемчужно-белым цветом лица, с нежно-розовым румянцем, с тончайшими чертами лица, с белокурыми волосами, отливающими червонным золотом, с редко красивыми поющими линиями ее высокой стройной фигуры, поражавшей своими античными пропорциями» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1954, стр. 181).

П. И. Щербатова как модель привлекала также и других художников. «Суриков <...>,— вспоминает Щербатов,— увлекался обликом жены и почувствовал к ней сердечную симпатию: «Уж очень она у вас русская, и красота русская — вот бы написать ее». Я согласился <...> попросил его из моей жены сделать персонажа из толпы боярыни Морозовой — русскую бабу, типа той, которая опустив голову, стоит у саней <...> Портрет был неудачен по сходству, но что-то очень мне дорогое «суриковское» (а это и было для меня ценно) в нем было — в духовном выражении глаз, в «русском чувстве, в него вложенном» (там же, стр. 185, 186). Портрет П. И. Щербатовой Суриков написал незадолго до Серова — в 1910 г.

После Октябрьской революции Щербатова уехала во Францию и там сделалась гадалкой. В одном рекламном объявлении в издании, рассчитанном на русскую эмигрантскую среду, она называла себя «мировой известной ясновидицей» («Русский альманах», Paris, 1931, стр. 274; см. также: Полина Щербатова. В «зеркале гадания».— «Иллюстрированная Россия», Париж, 1934, № 51, 15 декабря, стр. 20).

[3] Возможно, что здесь Щербатов высказывает не свое мнение, а повторяет то, что услышал от своего учителя Грабаря и от Е. Е. Лансере, в разговоре с которыми Серов сетовал на трудности, встающие перед ним при работе над формой лба и рук (см. т. 1 настоящего изд., стр. 508 и стр. 701).

[4] По этому же поводу в одном современном издании указывается: «Живопись даже таких величайших мастеров, как В. Серов, сдает со временем, если уж очень она трудно давалась. Как образец удачи можно взять гениальный серовский портрет Таманьо <...> Бывали у Серова и менее удачные портреты, неоднократно переписанные очень строгим к самому себе мастером. Живопись этих портретов, конечно, хороша, потому что писал большой художник, но блеск ее уж не тот: время, химические воздействия красок друг на друга сделали свое пагубное дело (Б. В. Иогансон. Причины преждевременного разрушения произведений живописи.— О живописи. Сборник статей. М., 1959, стр. 39).

[5] Буквально это же самое Щербатов говорит о Серове в другом месте своих воспоминаний, но уже в сравнении с Суриковым: «...подлинный живописец Серов <...> ограничивался ловкими акварелями, часто полуэскизными в своих небольшого формата исторических композициях, не дав ни одного крупного холста. В этом отношении величайшие достижения и задания Сурикова были ему не по плечу» (Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. Нью-Йорк, 1955, стр. 115).

[6] В своей заметке о психологии творчества скульптор И. Я. Гинцбург сообщал другое: «Репин во время работы разговаривал, спорил, слушал, а Серов был рассеян» (не издано; ЦГАЛИ).

[7] Михаил Михайлович Щербатов (1737—1790) — историк и экономист.

[8] В своих воспоминаниях о Врубеле художник С. Ю. Судейкин по-другому излагает происшедшее между Врубелем и Серовым: «Купив «Демона», Владимир Владимирович <фон Мекк> устроил чествование Врубеля. На ужине был Серов, Нестеров, Пастернак и другие. Честные традиции передвижничества Крамского объединяли всех в одну дружную группу. Врубель говорил о себе, о себе. Говорил, что «Демон» — гениальное произведение. Он все больше волновался... становился дерзким. Он критиковал всех по очереди. Нестеров расплакался. Все ушли в другие комнаты. «Мы знаем, мы знаем, что мы плохи. Но почему он?..» Врубель сказал Серову: «Ты, Валентин, не совсем еще погиб. Возьми моего «Демона» и копируй его, и ты многому научишься. Довольно тебе подковывать сапоги московским купцам!..» Так минутами затемнялся рассудок Врубеля» (С. Судейкин. Две встречи с Врубелем.— «Новоселье», Нью-Йорк, 1945, № 19, апрель-май, стр. 30).

[9] По словам Грабаря, Серов «высказывал большое удовлетворение по поводу последних двух сеансов у княгини Щербатовой, на которых работа, как ему казалось, стала наконец налаживаться так, как хотелось» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 223).

П. П. ПЕРЦОВ

Петр Петрович Перцов (1868—1947) — писатель, сотрудник журнала «Мир искусства», а после, в 1902—1903 гг.,— редактор журнала «Новый путь». Автор и составитель многих книг: «Молодая поэзия» (СПб., 1895), «Письма о поэзии» (СПб., 1895), «Философские течения русской поэзии» (СПб., 1896, второе издание в 1899 г.), «Венеция» (СПб., 1905), «Венеция и венецианская живопись» (М., 1912), «Щукинское собрание французской живописи» (М., 1921), «Ранний Блок» (М., 1922), «Третьяковская галерея. Историко-художественный обзор собрания» (М., 1922), «Подмосковные экскурсии» (М., 1924), «Усадебные экскурсии» (М.— Л., 1925), «Художественные музеи Москвы» (М.— Л., 1925), «Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896. К истории раннего символизма» (М., 1927) и других.

В рукописи С. П. Дурылина о М. В. Нестерове П. П. Перцов характеризуется как «тонкий знаток русской живописи, вдумчивый критик, любовно печатавший в «Волжском вестнике» первые рассказы никому неведомого тогда М. Горького, критик, первый распознавший в начале 90-х годов Валерия Брюсова, а в начале 900-х гг. Александра Блока» (не издано; собрание И. А. Дурылиной-Комиссаровой, Москва). В 1923 г. Нестеров написал с Перцова портретный этюд.

Краткая мемуарная запись Перцова о Серове взята из его книги «Литературные воспоминания. 1890—1902». М.— Л., 1933, стр. 287, 293, 294.

Из книги «Литературные воспоминания. 1890—1902»

...Бенуа <...> говорил мало, приближаясь в этом отношении к Серову. Но Серов, по манере держать себя, был уже совсем «лицо без речей» и казался точно отсутствующим.

<...> Очень близким к журналу <«Мир искусства»> человеком был также Серов. Может быть, внутренне он значил даже немногим меньше, чем члены «пентархии»[1], но внешне он, как «лицо без речей» как-то пропадал за другими[2]. Это внешнее от него впечатление очень верно передано в одной статье Розанова, описывающей круг «Мира искусства»[3] <...> «матовый тон» не мешал ему, однако, принимать самое деятельное участие в жизни журнала и сильно влиять на его судьбу. Правда, что тут сказывалось очарование Дягилева, сумевшего — по признанию Бенуа — «совершенно приручить и подчинить своей воле» Серова. «И подчинение это,— добавляет Бенуа,— зиждилось не на чем-то недостойном, не на «слабости» Серова, а на его честном, прямолинейном признании «Сережиного гения», для которого он, обычно такой осторожный и обдуманный, был способен на всевозможные жертвы»[4]. Стоит вспомнить апатическую фигуру Серова и его всегдашний скепсис, чтобы оценить эту победу «Наполеона», как своего рода Аустерлиц.

В литературном смысле Серов был полезен <...> своим даром юмористики и меткого злого слова. Но еще гораздо важнейшую роль удалось ему сыграть в самой судьбе журнала, который после первого года издания был на краю гибели, за отказом обоих издателей — Саввы Морозова и кн. Тенишевой. Как раз в это время Серов был приглашен писать портрет Николая II. Сеансы длились очень долго, так как Серов имел обыкновение, сделав набросок, стирать его начисто и в следующий раз писать заново — до тех пор, пока работа не удовлетворяла его. Так и портрет Николая II был сделан в последний раз, кажется, на тридцать пятом или около того сеансе. Поневоле художник и его модель начали беседовать друг с другом. Между прочим, помню отрывок из этих бесед, рассказанный Серовым в редакции. Зашла речь о финансах. «Я в финансах ничего не понимаю»,— сказал Серов.— «И я тоже»,— сознался его собеседник... За долгие часы этих сеансов Серов имел время рассказать о журнале, его задачах и критическом положении. В результате последовало назначение субсидии из «собственных» средств по 30 000 руб. в год[5].

КОММЕНТАРИИ

[1] В члены «пентархии», составлявшей ядро редакции «Мир искусства», Перцов включает Дягилева, Бенуа, Бакста, Философова и Нувеля.

[2] То, что Серов не выделялся среди членов редакции «Мира искусства», на долгие годы осталось в памяти Перцова. После смерти художника в одной из своих статей он так объяснял это: «Хочется назвать Серова художником-разведчиком, расставлявшим вехи на пути, по которому должно было и прошло новое русское искусство. Не этим ли объясняется и относительная неясность его личного облика... Жребий новаторов всегда отмечен трагизмом,— именно трагизмом неполной выявленности, и тень этого трагизма я вижу на судьбе и в творчестве Серова» (П. Перцов. На выставке Серова.— «Голос Москвы», 1914, 16 февраля, № 39).

[3] Упомянутая статья В. В. Розанова перепечатана в т. 2 настоящего изд., стр. 468—473.

[4] Эти слова — точная цитата из книги Бенуа, стр. 37.

[5] Здесь мемуарист неточен: Серову удалось получить от Николая II субсидию на издание журнала «Мир искусства» в 15 000 руб. на три года.

В связи с этим Д. В. Философов сообщал В. В. Розанову 13 июня 1900 г.: «...Государь пожаловал из личных своих средств ежегодную субсидию в 15 тысяч рублей на издание «Мира искусства». Вы более чем кто-либо оцените все значение для нас этой милости. Теперь, по крайней мере, мы можем вздохнуть свободно, не заботиться о завтрашнем дне. На три года (субсидия пожалована на три года) мы обеспечены. Что бы было, если б мы не получили субсидию, я и придумать не могу. Вероятно, пришлось бы закрыть журнал... Произошло это так. Серов, при свидании с государем (он писал царский портрет), просил царя поддержать журнал. Царь очень милостиво и доброжелательно выслушал Серова, сказал, что он журнал знает и что он не прочь помочь, пусть только подадут ему прошение. Тогда Дягилев поехал к Танееву (Главупр<авляющий> собств<енной> е<го> в<еличества> канцелярии) и изложил все дело. Через несколько дней Танеев доложил государю, а еще через три дня деньги уже были выданы. Даже прошения подавать не пришлось; все произошло на словах. Словом, Серов говорил о журнале царю 24 мая, Дягилев видел Танеева 31 мая, а деньги были уже выделены за год вперед 4 июня!» (не издано; отдел рукописей ЛБ). Об атмосфере, царившей в те дни в редакции журнала «Мир искусства», М. В. Нестеров писал Л. В. Средину 8 июля 1900 г.: «Дягилев торжествует: кроме успехов в Париже <речь идет о награждении ряда художников «Мир искусства» на Всемирной выставке в 1900 г.> — государь ассигновал на «Мир искусства» 15 000 на три года» (не издано; отдел рукописей ГТГ).

Д. В. ФИЛОСОФОВ

Дмитрий Владимирович Философов (1872—1940) — критик и публицист, один из основных сотрудников журнала «Мир искусства», где он вел литературный отдел, близкий знакомый Серова.

По словам И. Э. Грабаря, встречавшего его в редакции «Мира искусства», Философов «отличался деловитостью, в высшей степени ценной для журнала, руководимого человеком такого знойного темперамента, как Дягилев. Философову была ближе литература, чем искусство, и к последнему он относился так, как обычно относятся литераторы, как к области, ему если не совсем чуждой, то и не своей, не родной» (*Грабарь*. Автомонография, стр. 154).

О том, какую большую роль играл Философов в журнале «Мир искусства», можно судить по следующим словам Бенуа, высказанным после того, как журнал перестал выходить: «Несмотря на то, что я не знаю ничего более тяжелого и оскорбительного для своего достоинства, как просидеть наедине с Димой <Философовым> час или два, я однако же «льнул» к нему, ибо и он был для уяснения меня (перед самим собой) в высшей степени важен<...> Дима продолжает меня мучить. Представь себе, что он мне *все же* нужен. Зачем и для чего, я сам не знаю. Но я не могу спокойно переваривать факт нашего разрыва, сознание, что он уйдет от нас в дебри мистического фиглярства, коим желают себя тешить Мережковские. Я сознаю, что он слишком умен для них, и сознаю, что он ушел от нас только потому, что не мог быть всецело принят нами, что ему недоступна была вся сфера мистической красоты, то, что *они* так пошло называют «эстетизмом»<...> Между тем его ум был для нас ценен. Это был ум гениальной гувернантки (не спорю) или прокурора (вдобавок чисто русского, т. е. ветреного и немножко оппортунистического), но ум гувернантки-прокурора в нашей республике был не раз в высшей степени нужен и важен, и я даже не знаю до сих пор, как мы без этого ума обойдемся» (письмо к В. Ф. Нувелю от 3/16 июля 1905 г.— Не издано; ЦГАЛИ).

По воспоминаниям современников, Философов «был прежде всего и более всего «эстет», безукоризненно-корректный и сдержанно-изящный в своей внешности и своем

поведении — «Адонис», как звала его З. Н. Гиппиус» (П. П. Перцов. Литературные воспоминания. М.— Л., 1933, стр. 279). Впечатления о Философове других лиц, близких журналу «Мир искусства», не отличаются от характеристики, данной ему Перцовым. Так, В. Я. Брюсов в своем дневнике записал 20 ноября 1902 г.: «...Философов поразительно «тонкий человек» (В. Я. Брюсов. Дневник. М., 1927, стр. 126), а А. П. Остроумова-Лебедева вспоминала: «...посетил меня Философов, был мил и умен как всегда, но было бы лучше, если бы не был так корректен и воспитан» (А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки. Т. 2. М.— Л., 1945, стр. 35.— Почти аналогичное высказывание встречается в книге Андрея Белого «Начало века». М.— Л., 1933, стр. 426). А вот как отзывался о Философове В. В. Стасов: «Несмотря на свой ангельский, кроткий, невинный и непорочный вид, он кипит на меня и всю нашу компанию — злобой и досадой, которой и не скрывает, будучи заряжен и заражен своим милым кузеном Сережей <т. е. Дягилевым>. Он чуть не с пеной у рта объявил мне, что все лето (май, июнь, июль) они вдвоем просматривали и «изучали» мои три тома сочинений и результаты будут высказаны в № 1 журнала (пробном) <...> По его словам, этого «пробного» № напечатано уже 30 страниц, и речь идет главным образом о передвижниках и обо мне. Представь же себе, какие камни мне придется ворочать! И сколько надо бодрости, готовности, силы и невозмутимости, чтоб одному отвечать на все пакостные их речи! Говорю одному, потому что навряд ли кто будет мне помогать — некому!» (письмо к В. Д. Комаровой от 10 августа 1898 г.— Стасов. Т. 2. Ч. 1, стр. 255).

С 1903 г. Философов сотрудничал в различных периодических изданиях: журналах «Новый путь», «Русская мысль», газетах «Товарищ», «Речь», «Русское слово» и других. Перу Философова принадлежит драма «Маков цвет» (СПб., 1908), написанная в соавторстве с З. Н. Гиппиус, а также книги: «Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени. 1901—1908» (СПб., 1909) и «Старое и новое. Сборник статей по вопросам искусства и литературы» (М., 1912). Статьи Философова касались не только литературы и искусства, но и вопросов религиозно-мистического порядка. После революции 1905 г. в своих выступлениях в печати он комментировал события общественной жизни России с позиции кадетской партии. Реакционные политические воззрения Философова привели его впоследствии в лагерь открытых противников прогрессивных сил русского общества, а затем Советского государства (см. резко отрицательное высказывание о нем Горького в статье «О белоэмигрантской литературе».— М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 24. М., 1953, стр. 337, 338).

Серов и Философов были близко знакомы, особенно в период издания журнала «Мир искусства». В 1889 г. Серов исполнил его литографированный портрет. Хорошо знал художник мать и сестру Философова (воспоминания последней — З. В. Ратьковой-Рожновой — см. т. 1 настоящего изд., стр. 685—688).

Философов — автор ряда статей и заметок о Серове: «Памяти Серова».— «Русское слово», 1911, 23 ноября, № 269 (в 1912 г. эта статья с незначительными добавлениями и изменениями вошла в сборник Философова «Старое и новое»), «Выставка Серова».— «Русское слово», 1914, 8 января, № 5; «На Серовской выставке».— «Речь», 1914, 10 января, № 9; «Валентин Александрович Серов (По поводу посмертной выставки его про-

изведений)».— «Русское слово», 1914, 21 января, № 16; «Интересные воспоминания».— «Речь», 1914, 26 мая, № 141. Краткое упоминание о Серове содержится в статье Философова «Старый Петербург. Игорь Грабарь. Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке».— «Речь», 1912, 19 ноября, № 318.

Мемуарные записи Философова извлечены из его статьи «Памяти Серова», печатаемой с некоторыми сокращениями по тексту сборника «Старое и новое» (М., 1912, стр. 301—306), а также из статей: «Старый Петербург» («Речь», 1912, 19 ноября, № 318) и «Валентин Александрович Серов» («Русское слово», 1914, 21 января, № 16).

Статьи

1. ПАМЯТИ СЕРОВА

«Серов скончался час тому назад», такова ошеломляющая телеграмма И. С. Остроухова.

С виду бодрый и крепкий, Серов давно был болен, с ноября 1903 г., когда хирург Березкин[1] сделал ему серьезную операцию. Тогда он впервые почувствовал приближение смерти. Накануне операции составил завещание[2], прощался с друзьями. Думал — может быть, не встанет. Но его удалось спасти.

Однако с тех пор он очень изменился. Исчезла прежняя бодрость. Он был надломлен. И за него было страшно, но о том, что смерть у дверей, конечно, никто не думал.

Как художник Серов стоял на вершине творчества. Как раз теперь мы ожидали от него особенно напряженной работы. Он достиг полного мастерства, нашел и определил себя. Ему предстояло славное будущее. Но бог судил иначе.

Что всего более поражало в Серове, это — его беззаветная искренность и честность. Вот воистину человек, в котором не было лукавства ни в жизни, ни в творчестве. Он всегда говорил правду, не допускал никаких компромиссов, с поразительной честностью относился к своему дарованию. Болезненно чутко оберегал свою свободу.

Еще юношей он бросает Академию, не желая подчиняться ее авторитету[3]. Вместе с тем Академия приняла его очень радушно <...>

Малейший компромисс был ему невыносим <...>

Как только он чувствовал, что ему тесно, что так или иначе посягают на свободу его художественной личности, Серов, не щадя ничего, разрывал связывавшие его цепи. Это не был каприз, упрямство,— Серов действовал всегда по велениям своей художественной совести.

Кому он остался верен до конца, это — Третьяковской галерее, членом Совета которой он был до самой смерти. К памяти П. М. Третьякова он относился с благоговением, а к своей работе в Совете — с серовской серьезностью. Много ему, вместе с И. С. Остроуховым и А. П. Боткиной (рожденной Третьяковой), пришлось вынести огорчений от вмешатель-

ства невежественных отцов города, но он не сдавался и добивался своего[4].

Помню, как он радовался, когда в галерею попали работы его друга, ныне тоже покойного, М. А. Врубеля <...>

Отрочество мальчика <Серова> было не очень счастливым. Он вел жизнь скитальца.

Серьезным событием в его жизни была встреча (в 1874 г.) с И. Е. Репиным в Париже. Репин жил там, как пенсионер Академии, и принял участие в талантливом мальчике. С того времени началась его дружба с Репиным, сохранившаяся до самых последних дней.

Через год он попадает в с. Абрамцево, имение Мамонтовых. Пребывание в Абрамцеве и связь с Мамонтовыми, а через них и с Третьяковыми было опять этапом жизни Серова. Юноша попал в необходимую ему культурную и вместе с тем свободную среду.

Передвижники не сразу оценили талант Серова и выбрали его в товарищи, когда Серов уже перерос заветы традиционного передвижничества и тяготел к журналу «Мир искусства», который тогда только основывался[5]. За все время существования этого журнала Серов был ближайшим его сотрудником. Ему, собственно, и обязан был журнал своим существованием, так как Серов выхлопотал субсидию на его издание. К этому времени относится великолепная серия литографий Серова. Целыми вечерами сидели мы в редакции, а Серов и Бакст зарисовывали нас на литографской бумаге. Один вечер позировал композитор Глазунов.

В последний раз мне пришлось видеть Серова в Петербурге, незадолго до Римской выставки, где он собрал в отдельной зале свои лучшие вещи. Он остановился в Академии, у своего верного друга профессора Матэ. Надо было ему ехать к кн. Орловой на последний сеанс, и как Серов волновался! Казалось бы, что ему? сотый портрет кончает, не новичок, а общепризнанный мастер, однако он волновался, как мальчик, уверял, что ему нездоровится. Мы с Матэ над ним подтрунивали. Наконец он улыбнулся и сказал мне:

— Когда на сеанс иду, каждый раз думаю, что нездоров! Уж, кажется, мог бы привыкнуть, а вот поди же!

Опять и опять в этом мелком факте проявилась непомерная добросовестность Серова.

Он страшно увлекался театральной антрепризой Дягилева, волновался за ее успех, писал письма в редакции, когда ему казалось, что несправедливо нападают на дорогое ему дело[6].

Для балета «Шехеразада» он сделал занавес, имевший большой успех.

Поразительная вещь: человек, написавший столько портретов, увековечивший своей кистью столько людей, остался сам без портрета. Изве-

стен рисунок Репина, но Серов был тогда юношей. Хорошего же портрета Серова-мужа, кажется, не существует[7].

С виду покойный был суров, молчалив, как будто нелюдим. Но по существу это был человек нежной, тонкой души, бесконечно верный друг. Он ясно видел недостатки людей, их провалы, душевные изломы и охотно прощал все это, лишь было бы за что. Своей любовью он покрывал изъяны друзей, когда видел, что человек признает какую-нибудь ценность выше себя, служит ей бескорыстно. Если у Серова и были размолвки с друзьями, то не потому, что друзья эти не соблюдали требований условной морали, вообще слишком много «грешили», а потому, что они изменяли себе, предавали ту ценность, которой обязались служить.

В этом смысле нельзя даже учесть всех последствий понесенной утраты. Мы потеряли не только замечательного художника, но и громадную моральную силу. Серов знал, как трудно примирить красоту с добром. Сам мучился их враждой, но уважал обе ценности, никогда не предавал одной во имя другой.

С его смертью русская художественная семья может распасться. Нет больше связующего звена, живого морального авторитета, перед которым одинаково преклонялись бы и старые и молодые <...>

Я не мог в этих строках, спешно набросанных под первым впечатлением от скорбной вести, дать обстоятельную оценку творчества Серова, но пусть эти несколько слов послужат скромной данью памяти славного художника и любимого друга.

2. СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГ

Весной 1901 года, т. е. одиннадцать лет тому назад, в редакции журнала «Мир искусства» возникла мысль дать своим читателям снимки со старого Петербурга.

Воплотить эту идею оказалось не так просто.

Сначала следовало осмотреть сохранившиеся архитектурные памятники. Эта часть работы была наиболее интересной.

Особенно памятна мне поездка в Смольный монастырь. Тогда не было ни трамваев, ни автомобилей. Как-то в ясный весенний вечер группа художников и членов редакции отправилась в дальнюю экспедицию, на веренице извозчиков. В числе участников экспедиции находился и В. А. Серов. <...> Причудливая красота монастыря, особенно в петербургскую белую ночь, поразила меня. Казалось, что находишься в каком-то незнакомом, фантастическом городе, окруженном «неприступной» стеной, со смешными, но милыми дозорными башнями.

Много было сделано таких поездок по Петербургу, и каждый раз открывалось что-нибудь новое, доселе незнакомое[8].

3. ВАЛЕНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ СЕРОВ

...Хотя Серов был, по самой натуре своей, реалистом («Я — язычник!» — говаривал он), его реализм какой-то проникновенный. Лучшие портреты Серова дают не только внешний облик человека. Он долго мучился над портретами, мучил и свою натуру. Бывало, когда он возвращается с сеанса, спросишь его:

— Ну, как?

— Да как тебе сказать? Неважно!

— Что ты!

— Одним словом, выходит «Портрет Портретыч»!

Как раз эти «Портреты Портретычи» и нравились, все хотели их иметь, но Серов обыкновенно обманывал ожидания своих заказчиков, и вместо «Портрета Портретыча» они получали великолепное произведение, которое им было зачастую не по зубам.

В книге Грабаря об отношениях Серова к «Миру искусства» рассказано мало. Да и трудно говорить о столь недавнем прошлом. Но несомненно, что дружба с Сергеем Дягилевым, Александром Бенуа и Львом Бакстом имела большое влияние на Серова. Из этого не следует, что Серов поддавался влияниям. Слишком он был целен и независим. Но, как все сильные люди, он не боялся влияний <...>

«Я — человек злой!» — часто говаривал он. Не злой, а зрячий!

И когда ходишь по его посмертной выставке, думаешь: как много этот зрячий видел, сколь многое он любил.

КОММЕНТАРИИ

[1] Федор Иванович Березкин — хирург. В 1886 г. кончил медицинский факультет Московского университета, некоторое время работал на кафедре оперативной хирургии университета, затем в Басманной и Бахрушинской больницах Москвы, в 1902 г. стал главным врачом Яузской больницы. В 1911 г., когда отмечалось 25-летие научной и врачебно-общественной деятельности Березкина, газета «Голос Москвы» аттестовала его как «блестящего хирурга, бескорыстного врача» (1911, 4 октября, № 227).

О тяжелой болезни Серова в 1903 г. см. т. 2 настоящего изд., стр. 319, 320.

[2] Вот текст этого завещания, написанного в двух экземплярах:

«Все мое движимое и недвижимое имущество завещаю в полную собственность жены моей Ольги Федоровны Серовой.

Москва, 24 ноября 1903 г.
Академик Валентин Серов».

(Не издано; один экземпляр в ИРЛИ, другой в ЦГАЛИ).

[3] Об ошибочности этого утверждения Философова см. т. 1 настоящего изд., прим. 133, стр. 108.

[4] О Серове как члене совета Третьяковской галереи см. т. 2 настоящего изд., стр. 307, 308, 489—491.

[5] Здесь Философов не совсем точен: членом ТПХВ Серов стал в 1894 г., то есть за четыре года до появления журнала «Мир искусства».

[6] Известно лишь одно такое письмо Серова, которое напечатано в газете «Речь» (1910, 22 сентября, № 260). См. т. 1 настоящего изд. стр. 495, 496.

[7] Здесь Философов вновь неточен. Помимо рисунка 1879 г., известен также великолепный портрет Серова (сидящего), исполненный Репиным в 1901 г. О нем см. т. 2 настоящего изд., стр. 206, и прим. 6, стр. 209.

[8] Архитектуре старого Петербурга был посвящен первый номер журнала «Мир искусства» в 1902 г.

З. В. РАТЬКОВА-РОЖНОВА

Зинаида Владимировна Ратькова-Рожнова (р. в 1871 г.), урожденная Философова,— близкая знакомая Серовых. По словам дочери художника Ольги Валентиновны, «она и вся ее семья безгранично любили папу и преклонялись перед его талантом» (О. Серова, стр. 99). После Октябрьской революции Ратькова-Рожнова эмигрировала, в настоящее время живет в Канаде.

В 1964 г. она выступила по канадскому радио с воспоминаниями о Серове и П. И. Чайковском, которые были впоследствии напечатаны в журнале «Современник» (Торонто, 1964, № 10, стр. 84—87).

В настоящем издании в воспоминания Ратьковой-Рожновой о Серове включены также сведения, содержащиеся в ее письме к И. С. Зильберштейну от сентября 1964 г.

В. А. Серов

Из выдающихся художников я хорошо знала: Серова, Сомова, Бакста, Бенуа, Трубецкого, Малявина, Маковского, Коровина. Я особенно любила Валентина Александровича Серова и как человека, и как художника. Он также очень дружественно относился ко мне и к покойному мужу[1] и делился с нами всем, что его занимало[2]. Я дала ему прозвище «медвежонок», так как он был небольшого роста, плотный и двигался как-то немного неуклюже.

Серов же любил постоянно подшучивать надо мной, хотя вообще был человеком очень скромным и молчаливым.

С Серовым я познакомилась в Петербурге у нас на Морской, 34 (муж, я и трое сыновей). По субботам в зале Дворянского собрания были симфонические концерты, после которых «Мир искусства» приезжал ужинать. Посетители менялись. И вот Валентин Александрович Серов (приехав из Москвы), вместе с братом Дмитрием и Сергеем Дягилевым, приехал к нам. Мой муж (большой любитель живописи) очень хотел иметь портрет работы Серова, но Валентин Александрович жил в Москве и ненадолго оставался в Петербурге.

В 90-х годах я гостила в Киеве у Драгомировых,— его дочь была моей подругой[3]. И Михаил Иванович Драгомиров[4] мне рассказывал, что когда к нему приезжали из Москвы или Петербурга, то просили показать портрет его дочери — и он с гордостью водил в кабинет (где висел портрет его дочери в малороссийском костюме с венком из цветов на голове)[5]. Но прошло некоторое время и спрашивают: «Покажите нам портрет Вашей дочери работы Серова», еще через некоторое время: «У вас находится прекрасный портрет работы Серова» (про дочь уже не говорили)[6].

И вот прошло много времени, и мой муж заказал Серову написать акварель Софии Михайловны Драгомировой (она в Киеве, Серов в Москве). Казалось, что это более, чем сложно, но судьба решила иначе, и вот Валентин Александрович пишет с нее портрет, очень удачный. Во время сеансов, которые были у нас на квартире, я часто и подолгу видала Валентина Александровича. При этом произошел следующий эпизод, характеризующий отношение Серова к искусству.

После того, как портрет был вчерне готов, Валентин Александрович вдруг встал, отошел на несколько шагов, посмотрел на него, а затем, не задумываясь, разорвал его на мелкие кусочки. После этого Серов подошел к нам, поклонился и, с насмешкой в голосе, сказал: «Позвольте представиться, художник Б<одаревский>, готовый к услугам». Названный им художник был известен, как автор слащавых портретов, которые не могли нравиться серьезным художникам.

Портрет Драгомировой был все же написан и славился, как один из самых прекрасных акварельных портретов, исполненных Серовым[7].

Уезжая за границу после революции 1917 года мы, через нашего знакомого Игоря Грабаря, этот портрет отдали, вместе с другими ценными нашими картинами, в дар Третьяковской галерее. Между прочим, среди них был «Вечерний звон» Левитана и портрет моей бабушки (М. М. Рокотова-Философова, мать моего отца) работы Венецианова.

Помню еще один случай. Это когда мы жили на Мойке, 1, угол Марсова поля. Приезжает Серов; пьем чай, приехала и мама (А. П. Философова[8]). Радуется, что застала Серова. Она хорошо знала Валентина Александровича, так как, приезжая из Москвы, он часто обедал у нее, на ее воскресных обедах, зная, что застанет брата Дмитрия, Сергея Дягилева, Льва Бакста и многих друзей Дмитрия. Приезжали из Петергофа милейшие родители Сергея Дягилева и бывало так весело. Моя мать была уже вдова, так как мой отец скончался в 1894 г. (я уверена, что мой отец, так же как и моя мать, оценил и очень полюбил бы Валентина Александровича).

Увидав у нас Серова, она обращается к нему: «Ну, а теперь пойдем в детскую» (это «божок» семьи — годовалая внучка — ее большая честь). Идут... их встречает мой брат Павел (у него был хороший голос) арией из Фауста «А вот и Валентин, его мы долго ждали» — так часто вся компания встречала Валентина Александровича.

Серов влезает в маленькое кресло, Анна Павловна на такой же низкий диванчик и весело болтают. Маленькая годовалая хозяйка тоже очень довольна, что так весело... И вдруг Анна Павловна заявляет:

— Валентин Александрович, напишите портрет моей внучки.

— Не могу, Анна Павловна.

— Но почему?

— Она лысая.

Полная тишина и вдруг:

— Сейчас же вон из детской! — восклицает Анна Павловна.

При громком хохоте Серов выкатывается из кресла и вся компания исчезает.

Когда кудри выросли, Серов уже скончался.

Хорошо помню, как он взялся показывать мне Москву, когда я туда в первый раз приехала из Петербурга.

Едем на извозчике по городу, и Серов мне гордо рассказывает о его достопримечательностях. «У нас,— говорит,— даже сапожники особенные. Видите, они все живут и работают в подвальных помещениях с окнами на улицу. Надо вам починить ботинок, вы просто просовываете ногу в окно, и сапожник вам моментально чинит ботинок, и вы идете себе дальше!»

В Третьяковской галерее Серов подвел меня к одному из портретов работы Боровиковского, а потом спрашивает: «Ну, что вы увидели на этой картине?» Я, естественно, отвечаю: «Голову человека». А Серов, довольный собою, смеется: «Да, голова-то головой, а вот самого главного и не заметили!» Я опять внимательно смотрю на портрет и вижу, что в углу картины Боровиковский нарисовал почему-то маленький василек.

Когда мы обошли все залы, Серов признался, что он не любит картины Верещагина.

Я стала его благодарить, а он отвечает: «Нет, я должен вас благодарить, так как теперь я знаю, как развешаны картины в Третьяковке, а ведь это моя обязанность, так как меня выбрали членом комитета по управлению галереей».

Как известно, Серов был замечательным портретистом, умевшим с большой силой передавать внутреннее содержание, психологическую характеристику людей, которые ему позировали.

Кто не знает его портретов Шаляпина, Горького, Левитана, Коровина и других известных людей. Но, пожалуй, больше всего разговоров велось в свое время по поводу серовского портрета императора Николая II.

То, что рассказывал сам Валентин Александрович в моем доме и в кругу друзей, участвовавших с ним вместе в выпуске основанного моим двоюродным братом Сергеем Дягилевым журнала «Мир искусства», осталось известно очень немногим.

Например, такой факт. Когда Серов согласился написать портрет царя и явился первый раз в Зимний дворец, то флигель-адъютант провел художника в одну из комнат, где на столе стояла большая фотография Николая II, а рядом, на кресле, лежал парадный мундир полковника одного из гвардейских полков. Серов удивился и на вопрос флигель-адъютанта, не нужно ли ему еще чего-нибудь, ответил: «Спасибо, все есть, кроме самого императора». Флигель-адъютант заволновался и стал уговаривать Валентина Александровича рисовать портрет по фотографии. Серов, однако, начал молча складывать в портфель обратно свои краски и кисти. Тогда флигель-адъютант попросил его подождать и удалился. Через некоторое время в комнату вошел сам царь, в простой тужурке офицера Преображенского полка, в которой он и запечатлен на общеизвестном портрете[9]. Царь позировал Серову после этого инцидента без каких-либо возражений. Только иногда, по словам Серова,

Николай II во время сеанса вставал на несколько минут и прохаживался вприсядку по комнате, объясняя это тем, что от долгого сидения на всяких заседаниях у него очень затекают ноги.

Немногим известно, что во время своих визитов в Зимний дворец Серов уговорил императора негласно выдавать по пятнадцать тысяч рублей в год на издание журнала «Мир искусства», который постоянно приносил Дягилеву убытки.

О том, насколько далек был Валентин Александрович от политической борьбы, которая происходила в России на пороге XX века, можно судить по следующему маленькому эпизоду.

Как-то мы с мужем решили подвезти Серова, отправлявшегося на очередной сеанс в Зимний дворец. В карете он начал вдруг рассказывать нам о своей недавней поездке в Финляндию и вдруг вынимает из-за пазухи огромный финский нож и с гордостью показывает нам этот страшный сувенир. Мы, конечно, пришли в ужас и отобрали у него этот нож, объяснив, что безумие брать его с собой в Зимний дворец, да еще в такое тревожное время.

Мне кажется, что Серов стал обращать внимание на политические события и реагировать на них только с начала 1905 года[10].

Я уже упоминала вначале о том, что очень любила и уважала Валентина Александровича. Его безвременная кончина в 1911 г. произвела на меня тяжелое впечатление[11].

С тех пор прошло больше полувека, но я, как сейчас, помню торжественную панихиду по этому великому русскому художнику, отслуженную в петербургской Академии художеств, на которой присутствовали, помимо художников, весь цвет нашей интеллигенции, а в хоре пел сам Шаляпин.

КОММЕНТАРИИ

[1] Александр Николаевич Ратьков-Рожнов (ум. ок. 1940 г.) — в начале 1900-х гг. член совета министерства финансов, затем видный промышленник, председатель и член правления многих акционерных обществ, в том числе демидовских нижнетагильских и луньевских заводов.

[2] Некоторый свет на отношения, сложившиеся между Ратьковыми-Рожновыми и Серовыми, проливает следующая выдержка из письма Валентина Александровича к

жене в 1900 г.: «Вчера видел Ратьковых, не успел я ей заявить, что ты в нее влюблена, как они оба, он и она, сказали мне, что у меня очаровательная жена и что они в восторге от тебя и что я никуда не гожусь как портретист — им нравился твой портрет у Третьякова, но теперь нет. <Имеется в виду изображение О. Ф. Серовой на картине «Летом», исполненной Серовым в 1895 г. в Домотканове; в ГТГ с 1898 г.>. Придется мне правда сделать твой портрет всерьез» (Серов. Переписка, стр. 139).

[3] Софья Михайловна Драгомирова (р. в 1871 г.) — вышла впоследствии замуж за начальника штаба ее отца генерала А. С. Лукомского, в годы гражданской войны стяжавшего себе печальную известность контрреволюционной деятельностью; дважды, в 1889 и 1900 гг., она была запечатлена Серовым.

[4] Михаил Иванович Драгомиров (1830—1905) — генерал и военный писатель, начальник Академии генерального штаба (в 1878—1889 гг.), командующий войсками Киевского военного округа (в 1889—1898 гг.), киевский генерал-губернатор (в 1898—1903 гг.), генерал-адъютант.

[5] Речь идет о портрете С, М. Драгомировой, исполненном Серовым в 1889 г. Впоследствии, касаясь истории создания этого портрета, Драгомирова писала: «Помню, что приехав однажды в октябре 1889 г. на сеанс к Репину, в его мастерскую у Калинкина моста, я застала там неизвестного господина, с которым меня познакомил Репин. Побродив вокруг меня и посмотрев на меня исподлобья, он сказал что-то Репину. Последний обратился ко мне и попросил разрешения Серову тоже писать с меня портрет. Он работал над ним в мастерской Репина все время, пока оставался в Петербурге. Помню, что тогда же в мастерской стоял и написанный им портрет его отца. Валентин Александрович уехал в Москву, не докончив моего портрета, и передавая его мне, Репин сделал несколько мазков на костюме и аксессуарах, не трогая лица. Думаю, их легко узнать, но насколько помню, им была дописана только рубаха» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 90, 91). В своих воспоминаниях Драгомирова не ошиблась. Это видно из письма Репина к Серову от 16 января 1890 г.: «С. М. Драгомирова уже с неделю как уехала. Сеансы прекратились. Твой этюд я подарил им, так как мне показалось, что ты этого желал в глубине души. Только ты извини, Антон, я немножно рукав на локте, грудь и правый рукав и руку правую (левая прекрасно была) потрогал в том же роде, как было,— не испортил. Они очень довольны» (Серов. Переписка, стр. 327). Серов, однако, был недоволен тем, что Репин без разрешения распорядился его работой (см. письмо Репина к Серову от 29 января 1890 г.— Там же, стр. 328, 329).

Ныне этот портрет Драгомировой находится в художественной галерее Государственного музея Татарской АССР в Казани.

[6] Грабарь передает историю с портретом Драгомировой несколько по-другому: «С. М. Драгомирова <...> говорила мне, как этот портрет-этюд был свидетелем роста серовской славы. Он долго висел вместе с репинским портретом в доме М. И. Драгомирова, командовавшего в то время войсками Киевского военного округа. Приезжавшие в Киев петербургские гости генерала в начале 90-х годов всегда справлялись о репинском портрете: «Говорят, у вас есть замечательный портрет вашей дочери, писанный

знаменитым Репиным». Гостей водили показывать портрет. «А это кто писал?» — спрашивали обыкновенно, указывая на висевший тут же серовский портрет. «Это так, один ученик Репина». На это следовало равнодушное «А-а!» Несколько позже имя этого ученика уже громко называлось, а еще через некоторое время приезжие из столицы прежде всего осведомлялись: «А скажите, правда, что у вас есть прекрасный портрет Серова с Софьи Михайловны?» И уже потом спрашивали, останавливаясь перед репинским: «А этот чей?» Так слава ученика постепенно догоняла славу учителя» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 117).

[7] Это произведение, исполненное Серовым в 1900 г., более известно под названием «портрета С. М. Лукомской», так как к тому времени она сменила уже свою девичью фамилию. Портрет замечателен по своему психологическому проникновению: «Выразительные печальные глаза» заинтересовали одного известного европейского невропатолога», и он «точно определил тяжелое душевное настроение дамы, позировавшей художнику» (Грабарь. Серов. «Искусство», стр. 177).

Ныне это произведение Серова находится в ГТГ.

[8] Анна Павловна Философова (1837—1912), урожденная Дягилева,— известная общественная деятельница, одна из основательниц Высших женских курсов в Петербурге, «ревностная поборница женского равноправия, женского образования и прочих заветов 60-х годов» (П. П. Перцов. Литературные воспоминания. М.— Л., 1933, стр. 279). По признанию В. В. Стасова, он «глубоко любил и уважал» А. П. Философову, которая была «дорога» его семейству «почти лет сорок» (письмо к Е. Д. Поленовой от 31 мая (12) июня 1898 г.— Поленовы, стр. 580).

Известен портрет А. П. Философовой, исполненный Серовым цветными карандашами в 1902 г. (ныне в Пензенской картинной галерее).

[9] Об этом портрете царя см. т. 2 настоящего изд., стр. 295, и прим. 2, стр. 296.

[10] Об эпизоде с ножом, но происшедшем в других обстоятельствах, рассказывает также в своих воспоминаниях дочь художника (см. О. Серова, стр. 55, 56).

Говоря об этом случае, Ратькова-Рожнова совершенно неосновательно заявляет о полнейшем политическом индифферентизме Серова до событий 1905 г.

[11] Еще в 1903 г., когда Серов был серьезно болен, Ратькова-Рожнова, беспокоясь за его жизнь, писала О. Ф. Серовой 24 октября о том, как художник близок ее семье и как они его любят (не издано; отдел рукописей ГТГ).

С. П. ЯРЕМИЧ

Степан Петрович Яремич (1869—1939) — живописец, художественный критик, один из активных участников журнала и объединения «Мир искусства», в годы Советской власти — искусствовед, художественный эксперт и музейный деятель.

За свою жизнь Яремич создал более 300 картин и акварелей, объединенных в циклы «Киев и его окрестности», «Версаль», «Парижские улицы», «Петербургские каналы», «Петроград в 1917—1922 гг.» и др. Иллюстрировал многие художественные произведения.

Те современники, которые хорошо знали С. П. Яремича, были единодушны в своих высказываниях о нем, отмечая его острый ум, ярко выраженную талантливость.

М. В. Добужинский, вспоминая Яремича, говорил о «симпатичности этого оригинального человека». Далее Добужинский писал: «...Он обладал большим литературным и критическим талантом и был очень знающим историком искусства; написано им и для «Мира искусства» и для отдельных книг было очень много» (М. В. Добужинский. Круг «Мира искусства».— «Новый журнал», Нью-Йорк, кн. 3, 1942, стр. 328, 329). А. Н. Бенуа, связанный с Яремичем многолетней дружбой, отмечал его «необычайную проницательность» и «неустанные поиски» для своей первоклассной коллекции рисунков старых мастеров, впоследствии принесенной им в дар Эрмитажу (Александр Бенуа. Собрание рисунков С. П. Яремича.— «Старые годы», 1913, № 11, стр. 7).

И. М. Степанов, один из руководителей издательства Общины св. Евгении, впоследствии Комитета популяризации художественных изданий, так много сделавшего в 1900—1920 гг. для пропаганды русского изобразительного искусства, указывал, что в этом немалая заслуга Яремича: «...Ни одно начинание не осуществлялось без совета с ним и ближайшего его участия <...> Вообще я не преувеличу значения С. П. Яремича для нашего дела, если скажу, что не могу себе представить наше издательство без Степана Петровича. Это мое утверждение основано на исключительном уважении к личности Степана Петровича и к его умению взять верный тон как в художественных, так и в жизненных вопросах» (И. М. Степанов. За тридцать лет. 1896—1926,

Л., 1928, стр. 22, 23). О том, какое плодотворное влияние оказывал Яремич на современников, свидетельствовал и художник Г. С. Верейский: «Работа с С. П. Яремичем была живым общением с искусством и постоянным опровержением ходячих мнений» (Выступление на вечере «Памяти С. П. Яремича» в 1940 г.— Не издано; отдел рукописей ГРМ).

Как художественный критик, широко эрудированный в различных областях искусства, Яремич зарекомендовал себя на страницах многих периодических изданий: в журналах (помимо упоминавшегося «Мира искусства») «Художественные сокровища России», «Искусство» (Киев), «L'art et les artistes» (Париж); в газетах «Речь», «Русское слово», «Русская молва», «Биржевые ведомости». Перу Яремича принадлежит также ценная монография «М. А. Врубель. Жизнь и творчество» (Изд. И. Кнебель, 1911) и исследование об истории Академии художеств за первый период ее существования («Русская Академическая Художественная школа в XVIII веке». М.—Л., 1934).

Близкое многолетнее общение с Серовым дало Яремичу обширный материал для статей мемуарного характера: «Валентин Александрович Серов».— «Искусство» (1911, № 12, стр. 545, 546.— Здесь же воспроизведен рисунок «В. А. Серов», исполненный Яремичем при жизни художника), «Личность Серова». — «Речь», (1914, 13 января, № 12), а также для книги «В. А. Серов. Рисунки» (Л., 1936), в которой использована статья, появившаяся в журнале «Искусство». Помимо этого, наблюдения и мысли о Серове встречаются и в других статьях Яремича. (Эти упоминания приведены в комментариях.)

Печатаемые ниже воспоминания Яремича извлечены из его книги «В. А. Серов. Рисунки» (Л., 1936), а также из статей: «О выставке «Союза русских художников».— «Русская молва», 1913, 12 марта, № 90, «Личность Серова».— «Речь», 1914, 13 января, № 12.

О Серове

В моей памяти представление о Серове до сих пор не утратило своей свежести, и мысль невольно обращается к нему, как к живому человеку. Вот он стоит здесь близко, вот его приземистая, плотная, характерная, неповторимая фигура, исподлобья внимательный взгляд проницательных серых глаз, плотно сжатый рот, свидетельствующий о необычайной энергии и сознании своей силы и своего превосходства.

И хотелось бы обрисовать его хотя бы в общих чертах таким, каким он был в действительности, хотелось бы дать хотя бы приблизительное представление о манерах и жестах живого Серова.

Но какими средствами выразить интонацию голоса, своеобразие движений, выражение лица, манеру вскидывать глаза на собеседника, манеру нахлобучивать плоскую барашковую шапку, запахивать, садясь на извозчика, пушистую медвежью шубу,— все, все, начиная с самых серьезных и важных вещей, свидетельствующих о большой напряженности умственной работы, и кончая какими-нибудь мелочами, вроде послеобеденного курения сигары или движения головы и глаз, когда Серов, спеша куда-нибудь, взглядывал на часы, или особенности смеха, начинавшегося с низких нот и затем повышавшегося до самых высоких, точно он пародировал самого себя, — какими способами выразить все это, чтобы дать яркое представление о живом человеке?

Больше всего поражало в Серове нескрываемое недоброжелательство, с примесью даже некоторой брезгливости, по отношению к профессионализму, к художнической среде, самодовольно замкнутой в своих специфических интересах. Все они были ему чужды и противны.

Друзья художника, наблюдавшие его в домашней обстановке, поражались тем условиям, в каких приходилось ему работать. Ничего похожего на мастерскую. В комнате для занятий стол завален всякой всячиной, а Серов, расчистив маленькое местечко, что-то рисует или пишет акварелью и тушью. Его не тревожит детская возня, шум в соседней комнате, присутствие знакомых. В таких условиях, между прочим, была исполнена удивительная серия гуашей на сюжет русской охоты XVIII века.

Серов и вне дома чувствовал себя прекрасно. Часто посещая Петербург, он останавливался то у С. П. Дягилева на Фонтанке, то у В. В. Матэ в Академии художеств, где в его распоряжении была просторная мастерская, похожая больше на склад всякого рода художественного хлама, чем на мастерскую. Тут Серов, до страсти любивший изучение обнаженного тела, мог рисовать с натуры вместе с В. В. Матэ. Здесь же, между прочим, художник сделал лучшие свои офортные доски — «Баба с лошадью», «Октябрь», дивный портрет самого Матэ, свой автопортрет и некоторые иллюстрации к басням Крылова.

Кое-кто из друзей посмеивался над Серовым по поводу его дружбы с Матэ. В то время в кружке «Мира искусства» существовало ироническое отношение к Матэ. В глазах многих это был безвкусный художник и притом «борода без головы», как называли его тогдашние остроумцы, намекая на необыкновенную доброту Матэ, граничившую со слабохарактерностью. Серов игнорировал эти насмешки, тем более, что Матэ был очень хороший человек, необыкновенно уютный и гостеприимный. Может быть, тут играли некоторую роль воспоминания о годах академической учебы. Так или иначе Серов в дружеских отношениях держал безупречную линию и порывал отношения лишь в редких случаях. Так, например, после многолетнего тесного знакомства с Александром Н. Бенуа, Серов коренным образом изменил к нему отношение; когда ему стало ясно, что Бенуа был несправедлив к Баксту, Серов перешел решительным образом на сторону этого последнего.

В общем работать на людях было для Серова насущной потребностью, так как именно тут он находил постоянную пищу для своей наблюдательности. По наружному виду угрюмый и нелюдимый, Серов внутренне проявлял громадный интерес к человеческому обществу и даже любовь к нему. Весь он проникнут был любопытством, это была его стихия. И чем больше людей, тем лучше. Его забавляли смешные и нелепые стороны людских характеров, но зато все подлинно прекрасное не ускользало от его наблюдения и получало в его глазах необыкновенную прелесть. Он терпеть не мог узости, и я уверен, что Серов так легко расстался с передвижниками именно потому, что там ему стало тесно, их среда показалась ему слишком «пресной». К тому же, что могло его связывать с передвижниками? Один Репин — и только.

На многолюдных собраниях казалось, что Серов не обращает решительно никакого внимания на окружающее. Можно было подумать, что он дремлет, точно и в самом деле его соседи были ему совершенно безразличны. А там, смотришь, несколько времени спустя, вспоминая о какомнибудь вечере, он бросает меткое замечание об особенностях туалета, о фальшиво взятой певцом или певицей ноте; и каждый раз он сопровождал это меткой характеристикой того или иного лица; иногда же появлялись остроумные и злые шаржи. Его мнимый индифферентизм

служил отличной маской, с помощью которой он мог свободно и внимательно, не возбуждая ни в ком из окружающих подозрения, наблюдать жизнь во всех ее оттенках и подробностях.

Серов был не мизантропом, как то казалось в свое время некоторым поверхностным наблюдателям. Правда, ему доставляло видимое удовольствие отыскивать в людях черты, родственные тому или иному животному. Он очень тонко подмечал сходство человека с каким-нибудь зверем и радовался, когда это ему удавалось передать. Но сближая людей с животными, он не имел намерения оскорбить их, потому что в глазах Серова и человек являлся животным, — только животным высшей породы[1].

Серов любил ясность и поэтому всегда сближал простые формы со сложными, отдавал преимущество первым, считая, что простое на первый взгляд в действительности не так просто. Ватто говорил, что «только тот может хорошо ударять в барабан, кто хорошо играет на флейте». Это остроумное образное сравнение вполне приложимо и к Серову. Мысль о сплетении низших элементов с высшими и зависимость одних от других всегда занимала художника. Недаром же он постоянно возвращался к художественному толкованию басен Крылова, которые дают такой простор для параллелей и в которых жизнь людей и животных представляет одно неразрывное целое[2].

Серов обладал колоссальной работоспособностью. Никогда он не сидел сложа руки. Ни в одной его работе, даже неудачной, нет и следа индифферентного отношения, нет того, что Н. Н. Ге называл «вязаньем чулка» (так называл Ге художественное произведение, где отсутствовали инициатива и мысль). С напряженным, чисто муравьиным упорством создавал мастер дело своей жизни, штрих за штрихом, черта за чертой, и никогда, ни на одну минуту его работа не являлась пустым препровождением времени, практикой в обыкновенном смысле слова — наоборот, он всегда ставил высшие требования, всегда действовал согласно установленной для самого себя программе, с полным сознанием ответственности за каждый день, за каждый миг.

В отношении честности в ремесле он был более безжалостен к самому себе, нежели к кому-либо другому, и никогда не прощал себе своих ошибок. Редко в жизни можно встретить такую болезненную чуткость к собственным промахам и недостаткам, как это наблюдалось в Серове.

Большею частью художник, овладев техникой и получив признание и известность, мало-помалу превращается в раба своего собственного мастерства.

Другое дело Серов. Даже в зените своей славы он считал для себя обязательным постоянное штудирование натуры. Мало того, он постоянно внимательно изучал картины, скульптуры, рисунки, если не в оригинале, то в репродукциях, он постоянно делал зарисовки. Как он изучал форму старых мастеров, показывает его великолепный, залитый сепией рисунок

мадонны Микель-Анджело (в капелле Медичи во Флоренции)[3]. По легкости тона и остроумию в разрешении технических задач эта работа нисколько не уступает самым совершенным сепиям Фрагонара.

В самые последние годы жизни Серов с юношеским увлечением изучал персидские миниатюры. В данном случае не желание подражать руководило мастером, — ему не давала покоя мысль, что он может остановиться на однажды усвоенной манере, начать «топтаться на одном месте». Он постоянно ищет, стремясь расширить все больше и больше свой технический диапазон.

В свое время в глазах людей, поверхностно смотревших на искания Серова, он представлялся не то подражателем, не то холодным экспериментатором. Такой взгляд возникает в тех случаях, когда судят о работе художника слишком поспешно, не дав себе труда вникнуть поглубже в ход его мысли. Когда Серов узнал, что некоторые из его собратьев находят большое сходство между его великолепными бытовыми сценами русской охоты XVIII в. и работами Менцеля, и притом не только в приемах, но и в смысле формальной близости, — он пришел в справедливое негодование и с горячностью воскликнул: «Это потому так говорят, что думают — где треуголка, там и Менцель»[4].

Чего, чего только не говорили о Серове даже дружески расположенные к нему люди. Всякий вздор и небылицы. Будто он искал популярности, позировал, рисовался. Но не замечали самого главного, именно того, что художника мучило и не давало ни одной минуты покоя, — его неустанного желания расширить пределы своего мастерства, может быть, даже своих возможностей. Тут он не считался ни с авторитетом, ни с материальными выгодами, ни со вкусами близких ему людей.

Когда появился на выставке портрет Иды Рубинштейн, многие из друзей художника недоумевали и были шокированы. Говорили: Серов подделывается под новые вкусы, боится устареть, а благодаря этому теряет репутацию большого мастера. Но что же делать, если в глазах художника, мало-помалу, — и в смысле приема, и в смысле манеры, — утрачивало значение все то, что он производил до сих пор, переставало его удовлетворять, и ему хотелось испробовать свои силы в ином направлении[5].

Помню, как однажды, по возвращении Серова из Парижа, кажется, в 1909 году, во время спора о вновь возникающих направлениях в живописи, он говорил: «Как будто жестко, криво и косо, а между тем не хочется смотреть на висящие рядом вещи мастеров, исполненные в давно знакомой манере. Технически они и хороши, а все чего-то не хватает — пресно». Нельзя сказать, чтобы эти слова были подсказаны страхом прослыть отсталым, — скорее они говорят об остром и постоянном недовольстве самим собой и, может быть, опасении, как бы не пропустить в работе самого существенного[6].

Мне памятен один случай, относящийся к более раннему времени. Однажды К. А. Коровин предложил устроить в «Современном искусстве» выставку картин и этюдов своего товарища по Парижу — венгерского художника Рипл-Ронная[7]. Это происходило в 1902 г. В работах этого художника чувствовались отголоски иных технических приемов, нежели те, которые большинство из нас рассматривало, как «последнее слово». Мы восхищались Бёклиным, Ленбахом, Бенаром, Симоном, Коттэ, Леоном Фредериком; мы были немного знакомы с работами Коро, Эдуарда Манэ, Клода Монэ, Дега, нас трогали пейзажи Лейстикова и Таулоу, мы увлекались группой «Симплициссимуса». И вдруг — какие-то новые технические приемы. Работы Рипл-Ронная сделались неистощимым предметом для всякого рода шуток. Один только Серов сохранил серьезность и заметил: «В этом художнике что-то есть». Тем не менее выставка не состоялась. А пожалуй она больше всего отвечала бы установкам «Современного искусства». Рипл-Ронная вскоре у себя на родине приобрел известность, следовательно, положительные качества в его работах были. Уже в это время взгляд Серова на технические приемы был гораздо шире, нежели взгляды его товарищей. И вкус у него был тоньше. Серов обладал исключительным вниманием и необыкновенной чуткостью. Он брал нужное ему повсюду, конечно, перерабатывая его по-своему. Но лишь в немногих случаях можно установить, что вот именно этот мастер, вот именно эта вещь повлияла на развитие техники Серова. Со слов самого Серова мы знаем, насколько он был увлечен Бастьен Лепажем[8]. А между тем вещи, явившиеся результатом этого увлечения, ни в какой степени нельзя назвать подражанием французскому художнику. Исключение составляют ранние работы композиционного порядка. На них ясно заметны следы увлечения Репиным и Врубелем. И. Э. Грабарь, первый обративший внимание на эту особенность нашего мастера, дал ряд имен художников, имевших на Серова в той или иной степени влияние. Но список был бы неполон, если сюда не включить Л. С. Бакста, с которым Серов в последние годы был особенно дружен. Именно от Бакста идет увлечение архаической эпохой эллинского искусства, так властно охватившее мастера. Впрочем, здесь надо сделать оговорку. Сам Серов еще в молодые годы очень внимательно относился к глиняным эллинским скульптурам и очень их ценил, но следов этого увлечения на технике мастера того времени не чувствуется. В данном случае роль Бакста очень значительна, так как именно он всколыхнул где-то глубоко дремавшую в сознании Серова склонность к античности. Еще задолго до совместной поездки в Грецию Бакст посвятил себя почти исключительно изучению античного искусства. Он постоянно говорил и писал о нем и даже читал лекции. Он придавал огромное значение вазовой живописи, находя в ней предел совершенства линии, освобожденной от излишних деталей. Стремление к такой же чистоте линии наблюдается и в работах Серова, особенно в по-

следние годы его жизни. Само собою разумеется, что результаты у обоих мастеров различны, но установки у них тождественны.

Известно, что Серов не был словоохотлив, но когда он был в хорошем настроении, в его речах, хотя и кратких, всегда чувствовалась особая выразительность, освещаемая легкой иронией. Несколькими словами он очерчивал характер и положение человека, животного, характер обстановки, впечатление природы — все это приобретало выпуклость необыкновенную. Я особенно убедился в высоких качествах наблюдательных способностей Серова в то время, когда собирал материалы для биографии Врубеля. То, что мне удалось получить от Серова, было хотя и кратко по форме, но удивительно ярко и значительно по своему содержанию. Несколько метких замечаний, несколько живых словечек осветили многое, казавшееся до этого времени непонятным и трудно объяснимым в жизни Врубеля, и дали рельеф всей моей книге[9].

Из всех встреч с Серовым мне памятна в особенности одна. Темой разговора служило исключительно искусство. Серов не любил много распространяться о целях и задачах своего дела, точно так же, как не любил пояснять свои произведения. Но на этот раз из продолжительной беседы мне сделался ясен основной тон отношения мастера к искусству.

Это было в начале 1908 г., когда художники «Мира искусства», объединившись с москвичами под флагом «Союза русских художников», устраивали выставку в том доме на Мойке, где скончался А. С. Пушкин. Мы встретились с Серовым на выставке накануне ее открытия; он зашел, чтобы посмотреть, как развешены картины. На этот раз он выставлял, наряду с другими произведениями, прекрасный портрет Г. Л. Гиршман, замечательный еще и тем, что художник поместил по какому-то странному капризу и свое изображение в отражении зеркала. До этого я года три не видал Серова, и мы встретились, как старые знакомые. Между прочим я должен откровенно признаться, что понял я его и оценил по достоинству, как художника, лишь в 1906 г., когда увидал его вещи, собранные в довольно значительном количестве на выставке «Осеннего салона», а до того он мне казался «легковесным». Объясняется это моим глубоким провинциализмом и ограниченностью круга мастеров, которыми я увлекался до отъезда в Париж в 1904 г. Только в парижской атмосфере мне стало понятно значение Серова, как крупного и совершенно своеобразного мастера, ни в чем не уступающего самым значительным из своих европейских современников. Мне приятно было выразить свое восхищение по поводу новых его произведений, и вскоре мы незаметно перешли к общим вопросам искусства, останавливаясь на особенностях, отличающих одну школу от другой и создающих резкую грань даже между мастерами, по внешним признакам стоящими очень близко друг к другу.

Серов оживился, был мил и разговорчив, как никогда. Говорили о Рафаэле и его школе, взявшей за основу античный барельеф, и о стрем-

лениях этой школы, заключавшихся в поисках идеально гармоничных форм и линий. В силу этого многие мастера в своих интимных произведениях, исполненных для себя, а не на заказ, предпочитали работать en camaïeu, т. е. двумя, тремя красками и прямо в подражание барельефу.

Заговорили о венецианцах и их тенденции усложнять красочный прием. У некоторых это выражается, как одно время у нашего Врубеля, в стремлении усиливать впечатление гладкой поверхности; другие создают впечатление вогнутой поверхности; иные округляют выпуклые массы (округленность виноградной кисти — по образному выражению Тициана), оживляя выступающие массы двумя-тремя светящимися точками, как это можно наблюдать на поверхности сферы из прозрачного стекла.

Вспомнили о Сезанне. У этого мастера страсть инкрустировать краски в одной плоскости была так сильна, что он, как рассказывают, писал свои натюрморты не непосредственно с натуры, а в отражении зеркала, стараясь изо всех сил дать иллюзию поверхности зеркала с его металлическими оттенками цветов.

Этот единственный в своем роде разговор мне наглядно показал, что Серов, с виду малообщительный, все знал и за всем следил, что касалось его специальности.

Между прочим, Серов высказал свое отвращение, как он выражался, к «паноптикуму» в живописи.

Мы говорили еще о многом другом. Наконец, я спросил мастера, какое же у него самого отношение к рельефу, к передаче натуры, к поверхности холста и вообще к живописи. Серов сказал: «Я это чувствую вот так». При этом он плотно прижал пальцы правой руки к ладони и, сильно оттопырив большой палец, произвел энергично несколько вращательных движений рукой, как бы вдавливая и углубляя пальцем воображаемую поверхность холста. Для меня его жест был ясен. О том, что это стремление к углублению поверхности было органическим свойством художественного убеждения Серова, свидетельствует следующий факт: он ни за что, никогда не соглашался посмотреть в стереоскоп, а выражение — «вылезает из рамы» было для него бранным словом[10].

В Серове росли и развивались, тесно переплетаясь, две особенности. Прежде всего неустанное стремление к овладению рисунком, его техникой. Эта сторона его дарования проявилась очень рано. Но вскоре он почувствовал неудержимое влечение к краске, цвету и тону. И тут он был как у себя дома; в понимании колористических тонкостей мало ему равных не только в русской живописи, но и в западноевропейской, где нет недостатка в больших колористах. Но, в отличие от многих и многих колористов, посвящавших жизнь исключительно разгадке красочных сочетаний и совершенно не культивировавших рисунок, как таковой, Серов и в рисунке достигает громадной высоты. Он владеет в совершен-

стве чувством пропорции, безукоризненным штрихом и в равной степени цветом и тоном. Он не останавливается на минутной удаче, не боится менять массы, сдвигать черты лица, наклон, движение именно потому, что он великолепно чувствует рисунок и великолепно владеет им.

И в каких только способах мастер не испробовал свои силы: свинцовый и итальянский карандаш, сангина, цветные карандаши, карандаш на литографской бумаге, перо, сепия и, наконец, акварель. Ни на одном материале он не останавливался специально, ни одному не отдавая предпочтения, но всеми владел с настоящим мастерством. И если художник оставил после себя больше всего рисунков свинцовым карандашом, так это потому, что этот материал практичнее остальных, а не потому, что именно его он предпочитал другим.

<...> Русская школа не может похвалиться обилием своих рисовальщиков, все они наперечет. В числе начинателей этого дела с полным правом могут быть названы А. П. Лосенко и И. А. Ерменев. Этот последний совершенно незаслуженно забыт, но справедливость требует его восстановления в правах, как одного из первых серьезных русских рисовальщиков. В первой половине XIX века яркими точками выделяются Орест Кипренский, Ф. Бруни, Карл Брюллов, Александр Иванов и П. Федотов. Позже видное место занял, как выдающийся рисовальщик, Репин. И, наконец, этот короткий перечень заканчивается двумя великими русскими рисовальщиками — Серовым и Врубелем. Оба они хотя и захватывают первые годы текущего столетия, но по духу, настроениям и школьным навыкам принадлежат целиком к XIX веку.

П. П. Чистяков часто любил повторять, вспоминая о двух своих необычайных учениках, Врубеле и Серове: «Один у меня не допекся, другой перепекся». Не допекся будто бы Серов[11]. Странно, что такой тонкий наблюдатель, как Чистяков, не учитывал того, что эти два великих художника представляли собою различного рода организмы и что они не должны были, да и не могли идти в ногу, а каждый шел, согласно своему характеру, своим особым путем. По существу, к чести своего учителя, они оба великолепно «выпеклись». Однако разные темпераменты — один более отвлеченный, другой более близкий к окружающему миру, требовали и разного отношения; но каждый из них проявлял необыкновенную напряженность в работе. Это различие в характерах однажды в разговоре со мной очень тонко подчеркнула дочь Павла Петровича, Вера Павловна[12]. Вспоминая то время, когда оба молодых художника находились в мастерской ее отца, она сказала: «Мы не особенно любили Врубеля, когда были маленькими. Он был какой-то холодный, сдержанный. Тогда как Серов, наоборот, на вид медвежонок, а возился с нами, играл с нами, и вообще видно было, что любит детей»[13]. Серов, несмотря на суровую оболочку, был общителен, мягок и восприимчив, тогда как Врубель, при женственной внешности, обнаруживал большую замкнутость и словно какой-то

индифферентизм к окружающему обществу. Два таких противоположных характера трудно было втиснуть в однородные рамки. Доказательством необыкновенной восприимчивости и впечатлительности Серова служит обнаруживающийся в его творчестве как раз в области рисунка длительный гипноз манеры Врубеля.

Как-то зимой 1901 г. кто-то в моем присутствии спросил Серова: верно ли, что он находился некоторое время под влиянием Врубеля или это только легенда. После некоторой паузы художник, как бы подавленный этим вопросом, сказал:

— Да, был этот грех.

Замечательно между прочим то, что в вещах живописного порядка этого периода влияние Врубеля наблюдается в минимальной степени; в большинстве случаев они проникнуты специфически серовским пониманием формы, тогда как в рисунке манера Серова мало отличается от врубелевского почерка, а иногда и буквально с ним совпадает. Можно указать на такие убедительные примеры, как голова Врубеля в профиль, набросок с француза Таньона[14], голова О. Ф. Серовой, набросок с нее же в сидячем положении, голова К. Д. Арцыбушева[15], автопортрет Серова 1887 г. и ряд других <...> Еще в начале девяностых годов в работах Серова все еще сильно сказывается увлечение приемом Врубеля и особенно это дает себя знать на иллюстрациях к Лермонтову. В этой сюите наиболее близок к врубелевскому стилю разговор Печорина с княжной Мери, датированный 1891 годом[16].

Есть во всем этом что-то странное и необыкновенно загадочное, если вспомнить, что в масляной живописи Серов к этому времени достиг уже большого мастерства и большой зрелости, на что указывают такие совершенные в техническом отношении вещи, как портрет В. С. Мамонтовой и «Девушка, освещенная солнцем».

<...> Руки у Серова вообще самый уязвимый его участок. И редко когда они живут, как живет у него все остальное и, главным образом, лицо. В большинстве случаев мастер руку «смазывает». Не то, что он не может передать руку в состоянии покоя, но он трактует ее как натюрморт. Рука живая, в движении — ему не всегда удается. Очень любопытный факт, подтверждающий это наблюдение, сохранился в памяти Е. Е. Лансере. Возвратившись однажды с какого-то сеанса, Серов рассказывал, как он бился над формой руки: «Смотришь, у старых мастеров выходит просто и без всяких усилий, а тут бьешься, бьешься, мучаешься, что-то как будто начинает выходить, и вдруг меняется положение пальца, и все пошло насмарку, начинай сначала».

Может быть, этот вопрос о характере и пределах законченности у Серова остался бы все же не вполне убедительным и спорным, если бы не сохранилось его работ, выполненных в совершенно особенной технике, где невозможно стереть лишнее резинкой и невозможно ни изменить наклон

головы, ни передвинуть части лица. Я говорю о рисунке с натуры на корнпапире химическим карандашом. По счастливой случайности Серов увлекся этим способом и произвел ряд единственных в своем роде портретных характеристик, где он показал во весь рост свою техническую мощь. Таковы портреты А. К. Глазунова[17], А. П. Нурока, А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. П. Протейкинского[18], И. Е. Репина и некоторых других <...> Литография головы Репина была оттиснута в надлежащем количестве экземпляров и приложена к 10 книжке «Мира искусства» 1901 г., но автор почему-то остался недоволен своей работой, потребовал ее изъятия и заменил не менее прекрасным портретом Репина в профиль, исполненным сепией и воспроизведенным фототипическим путем.

Литографии Серова в сильнейшей степени способствуют уяснению его достоинств как рисовальщика, так как с полной убедительностью раскрывают невероятную остроту его глазомера, непогрешимость его руки и свидетельствуют о том, какой силы и меткости достигает у него дисциплина рисунка. Техническая зрелость хотя бы таких портретных голов, как Врубеля, Качалова, Москвина, Станиславского, Римского-Корсакова, — или таких портретов, где дана и фигура человека во весь рост, как, например, портрет А. К. Глазунова (здесь, между прочим, великолепно трактованы также и руки), Шаляпина, Трояновской и ряд других,— была бы менее понятна, если бы не существовало этюдов, исполненных литографским способом. Когда рассматриваешь эти рисунки, создается впечатление, что художник для того, чтобы выразить с такой невероятной отчетливостью и красотой линию и достигнуть такого большого сходства, должен был производить длительную предварительную подготовку в виде многократных зарисовок и частичных исправлений; на самом деле, как мы теперь знаем, рисунки вылились на бумагу сразу, почти с одного росчерка.

Совершенно особый вид портретирования представляют собой шаржи Серова; в них он нередко достигает подлинного пафоса. Этот материал дает нам разгадку отношения Серова к окружающим его людям. Делал Серов свои шаржи без всякого напряжения, как бы шутя, походя. Они никогда не предназначались для печати, хотя многие из них вполне заслуживали этого. Серов не задавался целью резко выпячивать комические стороны лица или фигуры для того только, чтобы вызвать смех; он лишь подчеркивал наиболее существенное в характере, и в результате получался яркий образ, несколько искаженный, но в основном отвечающий действительности. И если при этом выходило смешно, то тем лучше.

Эти шаржи бросают особенный свет на Серова-портретиста. Внимательно просматривая его богатое портретное наследство, мы замечаем то тут, то там, как он в своих больших и серьезных вещах проводит тот же принцип преувеличения, что и в шаржах, и в известных случаях подчеркивает некоторые черты своей модели гораздо сильнее, чем они были в

действительности. Эта особенность и придает иногда его лицам исключительную яркость и выразительность.

Шаржей Серова сохранилась небольшая горсточка. В свое время их имелось довольно много, например, в редакции «Мира искусства», но где они теперь — трудно сказать. В редакции, у входа, рядом с прихожей была небольшая комната, нечто вроде приемной. Эта комната была отведена почти исключительно под художественный шарж на сотрудников редакции и на ее гостей. Тут подвизались Паоло Трубецкой (шаржировавший главным образом самого себя), Е. Е. Лансере, Л. С. Бакст и Серов, причем пальма первенства, разумеется, принадлежала Серову. Меня особенно поразили три головы: Серов нарисовал самого себя, С. П. Дягилева и Л. С. Бакста. Это были, против обыкновения, не наброски, а очень определенно и сильно очерченные крупные головы. Изображены они были такими, какими, по представлению Серова, они должны были стать через тридцать лет, т. е. в 1930 г. Сам художник изобразил себя осунувшимся, в резких морщинах; голый череп со слабыми следами растительности на висках и затылке. Дягилев был представлен шестидесятилетним обрюзгшим «красавцем», с сильно выраженной лысиной и при этом довольно искусно замаскированной. Видно было, что человек уделяет много времени своей внешности. В таком же роде была характеристика и «вечно юного» Бакста. Вся форма исковеркана, точно выворочена наизнанку, а между тем сходство передано до жути. Странно, что никого это не сердило и не обижало. Сами модели, глядя на эти рисунки, так же искренно смеялись, как их друзья и знакомые. Все были молоды, полны сил, и такая метаморфоза казалась невероятной. Все смеялись, за исключением, впрочем, самого автора. Он смотрел серьезнее на вещи[19].

...Подлинный художник всегда капризен и чувствителен, как ребенок, и в силу этого каждый раз подходит к предмету с совершенно неожиданной стороны. Мне вспоминается характерная мелочь, касающаяся Серова. Как-то раз на выставке одна дама высказала вслух свое мнение о портрете Серова, изображавшем молодую миловидную женщину: «Совсем кукла». Серов случайно находился здесь же незамеченный никем и, нисколько не обидевшись на это замечание, сказал: «Она в действительности похожа на куклу, а я ее по-кукольному написал». Один такой штрих дает совершенно особое освещение взгляду художника на окружающий его мир, указывающий на то, что область загадочного и необычайного в искусстве гораздо обширнее, нежели принято думать.

...Никогда не забуду чрезвычайно характерный, хотя и мимолетный факт, сильно меня поразивший. Хорошо помню один уютный зимний вечер

в редакции «Мир искусства», где так хорошо проходило время и где смешное и серьезное чередовалось беспрерывно. Расположившись в удобном, мягком кресле у стола, сидел Серов, играя разрезательным ножом и изредка бросая меткие словечки. Разговор зашел о какой-то не вполне удачной работе Серова. Один из друзей художника с насмешкой в голосе говорит: «А согласись, Серов, что ты это сделал ради денег». В ответ на это Серов, державший в правой руке большой и плоский деревянный нож, как бы взбешенный на свою слабость, с силой ударил себя по полной мясистой щеке, промолвив сквозь зубы: «Скотина!» Пунцовое пятно, появившееся на щеке, и вдруг зардевшееся от волнения лицо художника я вижу и сейчас[20].

Может ли быть выражено с большей резкостью желание суда над самим собой за свои промахи и несовершенства? Не думаю. И как понятно его постоянное стремление к проверке своих сил и в то же время как это далеко от самомнения и самообожания нашей эпохи, когда каждая попавшая в чин художественная посредственность мнит себя превыше всего на свете. А Серов в зените своей славы нисколько не считал унизительным для себя не только изучать постоянным созерцанием создания пленявших его мастеров, но при этом он еще в буквальном смысле изучал художественные произведения, поражавшие его внимание.

...С Серовым в последние годы жизни произошло то же самое, что с Роденом в период создания статуи Бальзака. И Родена так же, как и Серова, упрекали, что он чудит и насмехается над публикой, и упрекали потому, что не поняли изгибов души художника, богатства его натуры. Серов мог бы сказать то же самое, что сказал Роден в ответ на обвинения в глумлении над публикой, что мистифицировать публику художественным творчеством,— это значило бы прежде всего издеваться над собственным дарованием, чего истинный художник никогда себе не позволит[21].

Значение Серова вне всякого сомнения огромно. Не нашему времени судить его и находить недочеты в произведениях мастера. Можно только удивляться его колоссальной, прямо нечеловеческой художественной энергии, цельности его характера и планомерности его труда.

КОММЕНТАРИИ

[1] Про это же говорит в своих воспоминаниях о Серове и С. С. Голоушев (см. т. 2 настоящего изд., стр. 17, 18).

[2] Два года спустя после смерти Серова в одном французском художественном издании появилась статья Яремича, в которой он говорил о Серове как о «самом выдаю-

щемся художнике-анималисте». И далее он писал: «Его всегда привлекало изображение как домашних, так и диких животных. Художник, кажется, отдыхал здесь от умственного напряжения, которое требовалось для воплощения человеческих характеров» (Stéphane Jarémitch. Russie.— «L'art et les artistes», Paris, 1913, № 95, p. 245). Это увлечение Серова, как указывал там же Яремич, проявлялось тогда, когда русское общество питало лишь незначительный интерес к искусству вообще и к творчеству художников-анималистов в частности. В подтверждение своих слов Яремич приводил следующий факт: в начале 900-х гг. журнал «Мир искусства» объявил подписку на офорт Серова «Женщина с лошадью», изданный в количестве 50 экземпляров, но она «не дала никаких результатов» (там же). Впоследствии это же со слов Яремича было перепечатано в заметке П. В. «Художественная хроника» газетой «Русская молва», 1913, 21 февраля, № 72.

[3] Этот рисунок, исполненный Серовым в 1904 г., находится в собрании внучки художника О. А. Серовой-Хортик, Москва.

[4] Серову не раз приходилось выслушивать упреки в подражании другим художникам — кроме Менцеля, в частности, Репину, Врубелю, Коровину и особенно шведскому живописцу Андерсу Цорну. Так, критик П. Н. Ге, касаясь работ Серова на выставке «Мир искусства» в 1900 г., утверждал: «По своей манере Серов является вернейшим подражателем Цорна, и это обстоятельство, несмотря на все достоинства мастерства Цорна и успешность в подражании г. Серова, лишает работы последнего в значительной степени интереса для русской публики с тех пор, как она имела возможность видеть оригинальные произведения самого Цорна» (П. Ге. Художественные выставки в Петербурге 1900—1901 г.— «Жизнь», 1901, т. 4, стр. 206.— Это было повторено тем же критиком спустя четыре года: П. Н. Ге. Главные течения русской живописи XIX в. в снимках с картин. М., 1904, стр. 59).

Одним из тех, кто первый отвел от Серова обвинение в подражании Цорну, так же как это он сделал в отношении Менцеля, был Яремич. В 1906 г., узнав, что некоторые французские критики, ознакомившись с произведениями Серова на выставке Осеннего салона в Париже, «пристягнули его <Серова> к Цорну», Яремич заявлял: «На мой взгляд,— это больше, чем несправедливо, так как Серов — художник более нервный и с несравненно более тонким чувством красок, нежели Цорн» (С. Яремич. Русское искусство в Париже.— «Перевал», 1906, № 2, стр. 53.— О том, что обвинение Серова в «цорнизме» «не имеет под собой почвы», писал также Грабарь; см.: И. Э. Грабарь. Проблема характера в творчестве В. А. Серова.— «Ежегодник Института истории искусств». М., 1954, стр. 144.— Такое же мнение высказывал и Н. Э. Радлов. См.: Н. Э. Радлов. Серов. СПб., 1914, стр. 25, 26).

[5] В статье, посвященной посмертной выставке произведений Серова в 1914 г., Яремич писал о портрете Иды Рубинштейн: «Столько было высказано об этой вещи плоского, низкого и больше всего в кругах, якобы заинтересованных искусством, что становится прямо стыдно за нашу грубость и нечувствительность к самой природе художественного творчества. Теперь, когда глаза мастера навеки закрылись, мы и в этом

замечательном портрете не видим ничего иного, как только вполне логическое выражение творческого порыва. Перед нами классическое произведение русской живописи совершенно самобытного порядка» (С. Яремич. Личность Серова.— «Речь», 1914, № 12, 13 января).

[6] Такое же суждение о неустанных поисках Серова в живописи Яремич высказал еще много раньше. «Серов,— писал он,— поражает особенно исследовательским умом <...> Каждый новый факт интересует его настолько, насколько он является выражением жизни. Незадолго до своей смерти он ощутил потребность в новых формулах. Упрощенность, схематизм, неожиданные комбинации форм и цвета, далекие от принятых догм, увлекли его на новые пути» (Stéphane Jarémitch. La peinture russe.— «L'art et les artistes», Paris, 1913, № 94, p. 157).

См. также т. 2 настоящего изд., стр. 405, 406.

[7] Иозеф Рипл-Ронная (Риппл-Роннаи) (1861—1927) — венгерский художник.

В одном современном искусствоведческом издании Риппл-Роннаи характеризуется так: «Это художник XX века, и не только потому, что его первая выставка была в 1900 году. Это своеобразный «венгерский парижанин»<...> Пастели, гуаши и картины масляными красками не становятся, однако, у Риппл-Роннаи «самодовлеющей игрой цвета»<...> Жизнеутверждающий оптимизм Риппла не лишен ограниченности, но положительным было уже то, что поездка по Европе и тесная личная дружба с парижскими мэтрами модернизма не оторвали его от родного быта, хотя и увиденного очень узко. Он не глубок, но талантлив, не очень строг к себе как рисовальщик, но чувствует цвет» (А. Тихомиров. Искусство Венгрии XIX—XX вв. М., 1961, стр. 138).

Мало кому известно, что этот художник по совету Коровина был приглашен в конце 1901 г. дирекцией императорских театров для работы в качестве декоратора. Роннаи принял это предложение и приехал в Россию. О встречах с ним несколько раз упоминает в своем дневнике В. А. Теляковский. Вот запись от 30 декабря 1901 г.: «Роне <так Теляковский транскрибировал его фамилию> произвел на меня очень хорошее впечатление. Это художник чистого и настоящего искусства. Все, что он говорит об искусстве, глубоко и возвышенно. Вечером собрались у меня Коровин, Головин и Роне и много говорили о театрах и о постановках» (не издано; отдел рукописей ГЦТМ). Через несколько дней Теляковский делает такую запись: «Художник Роне еще не совсем освоился с своим положением в Петербурге. Коровину предстоит еще большая возня. У Роне распухла нога — не может надеть сапог. Потом Коровин должен был ему купить воротнички, платки, сапоги и т. п. Афишу он рисовал четыре дня и все еще не докончил. Вообще Роне не ясно себе представляет, что он должен работать для дирекции. Ему хочется лучше заниматься портретами и т. п. Коровин боялся оставить его в Петербурге и сегодня же увез его в Москву. Роне я поручил сделать эскиз для «Моцарта и Сальери» (не издано; там же). Работа в казенных театрах у Роннаи, однако, не ладилась, и он вскоре уехал из России.

[8] Жюль Бастьен-Лепаж (1848—1884) — французский живописец.

Репин считал, что это «хороший мастер, но посредственный художник» (письмо к В. В. Веревкиной от 26 июля 1894 г.— «Художественное наследство». Т. 2, стр. 206).

Серов, напротив, был в восторге от Бастьен-Лепажа. Посетив в 1889 г. Всемирную выставку в Париже, Серов писал Остроухову 16 сентября того же года: «На выставке рад был всей душой видеть Bastien le Page'a — хороший художник, пожалуй, единственный, оставшийся хорошо и с приятностью в памяти» (Серов. Переписка, стр. 212). М. В. Нестеров, рассматривая вместе с С. Н. Дурылиным в августе 1917 г. картину Бастьен-Лепажа «Отдых в поле», сказал: «Он — русский художник! Больше этой похвалы у меня и нет для него!.. Серов сам мне говорил, когда еще коллекция С. М. Третьякова помещалась в его особняке на Пречистенском бульваре: «Я каждое воскресенье хожу туда смотреть «Деревенскую любовь». А Серов знал, что смотреть еще молодым, еще юношей знал!» (С. Н. Дурылин. Нестеров в жизни и творчестве. М., 1965, стр. 133).

[9] Речь идет о монографии Яремича «М. А. Врубель. Жизнь и творчество», вышедшей в 1911 г. в издании Кнебель.

Вот эти сведения о Врубеле, которые Серов сообщил Яремичу, а тот в свою очередь включил в монографию. Они проливают свет не только на жизнь и личность Врубеля, но и дают яркие штрихи облика самого Серова.

«...в это время <1885 г.> Врубель начал писать «Демона» на фоне горного пейзажа. В. А. Серов, очень часто видавший тогда своего академического товарища (так как жили они в одном и том же доме), рассказывает, что для пейзажа Врубель пользовался фотографией, он не помнит ясно, что именно было изображено на ней, но в опрокинутом виде снимок представлял удивительно сложный узор, похожий на угасший кратер или пейзаж на луне, который был использован для фона в картине. Серов помнит также еще одну очень милую подробность: Врубель привез из Венеции старинный дамский чулок, который ему служил вместо галстука» (С. П. Яремич. М. А. Врубель. Жизнь и творчество. Изд. И. Кнебель, 1911, стр. 69, 70).

«Он <Врубель> одевался вроде того, как значительно позже начали одеваться циклисты, носил также иногда высокие штиблеты (об этой детали костюма сохранилось воспоминание и у Серова» (там же, стр. 102—104).

«Познакомил Врубеля с Кончаловским Серов» (там же, стр. 115).

«В то время, в середине 90-х годов, Врубель жил в гостинице «Париж» против Охотного ряда. И как жил! Здесь останавливались прогоревшие купцы, военные в отставке, разные пропойцы, с которыми Врубель сходился и был чуть ли не на «ты». «Приходишь к нему,— рассказывает В. А. Серов,— а у него сидят красные рожи с щетинистыми усами и чувствуют себя как дома, входят в любой момент, не стесняясь» (там же, стр. 126).

«Серов отмечает также удивительно острую особенность характера Врубеля того времени: если было достаточно денег, Врубель любил пойти один в дорогой ресторан, занимал отдельный кабинет и угощал себя хорошим обедом; брал полбутылки шампанского, потом опять полбутылки. После такого обеда он появлялся в обществе напряженный, нервный, точно заряженный электричеством, руки по швам, и, казалось, достаточно было малейшего прикосновения к концам пальцев, как сейчас же посыплются искры» (там же, стр. 127).

«Врубель постоянно наблюдал жизнь, отовсюду извлекая необходимый для него материал. Придет, например, в какую-нибудь гостиную и все рассмотрит одинаково внимательно,— и дурное и хорошее,— каждый предмет; при этом все останется у него в памяти. Это наблюдение В. А. Серова» (там же, стр. 156).

[10] Этот факт о Серове Яремич включил в свои воспоминания со слов Бенуа (см. т. I настоящего изд., стр. 439).

[11] По-видимому, словами «не допекся», «перепекся» П. П. Чистяков любил характеризовать своих учеников. М. В. Нестеров в своих воспоминаниях относит их к другим двум художникам: В. М. Васнецову, который «не допекся», и к В. Е. Савинскому, который «перепекся» (Нестеров, стр. 97).

[12] Вера Павловна Чистякова (1874—1928) — младшая дочь П. П. и В. Е. Чистяковых.

[13] Дочь художника Ольга Валентиновна говорит, что Серов детей «любил очень, любил с ними возиться, смешить, озадачить какой-нибудь шуткой, любил дразнить, так что дети и любили его и побаивались» (О. Серова, стр. 7).

[14] Юлий Павлович Таньон — воспитатель С. С., А. С. и В. С. Мамонтовых.

По-видимому, речь идет о рисунке Серова 1884 г., на котором изображен спящий Таньон (ГТГ).

[15] Константин Дмитриевич Арцыбушев (1849—1901) — инженер-технолог, один из директоров правления Московско-Ярославско-Архангельской ж. д. (до 1900 г.), друг и родственник Мамонтовых.

Близкое знакомство и любовь к искусству связывала Арцыбушева со всеми членами Абрамцевского кружка.

Что касается Серова, то хорошие отношения возникли между ними, когда семи-восьмилетний мальчик Серов жил со своей матерью в Мюльтале, около Мюнхена, в 1873—1874 гг. Позже, вспоминая об этом времени, В. С. Серова писала: Арцыбушев «был нашим завсегдатаем. Ему я жаловалась на пробелы в Тошином воспитании, просила прийти мне на помощь и пополнить их по возможности. Тоше не хватало смелости, физической ловкости, чего уж я никак не могла ему передать, ибо от природы труслива и неповоротлива. Арцыбушев ежедневно брал его с собой купаться в Штарнберг, выучил его плавать, грести, управлять лодкой, так что и следов «бабьего воспитания» (арцыбушевский презрительный термин) не осталось. К тому же Арцыбушев, поклонник Беклина, обладал развитым художественным вкусом и приучал Тошу вглядываться в природу, улавливать красоту тонов и сочетаний красок» (Серова, стр. 67).

В 1886 г. Серов исполнил карандашный портрет Арцыбушева.

Лучшим изображением Арцыбушева следует, однако, считать портрет, написанный в 1897 г. М. А. Врубелем (ГТГ).

[16] Первым произведением М. Ю. Лермонтова, которое иллюстрировал Серов, была «Морская царевна» (письмо к Е. Г. Мамонтовой в ноябре-декабре 1884 г.— Не издано; ЦГАЛИ). Однако нам ничего неизвестно об этой работе Серова.

Позднее, в 1890—1891 гг., когда книгоиздательская фирма И. Н. Кушнерева в связи с предстоявшим пятидесятилетием со дня смерти поэта затеяла выпустить первое иллюстрированное собрание его сочинений, наряду с Айвазовским, В. и А. Васнецовыми, Врубелем, Дубовским, С. Ивановым, К. Коровиным, В. Маковским, Л. Пастернаком, Поленовым, Репиным и Савицким, участвовал и Серов. П. П. Кончаловский (отец художника Кончаловского), имевший непосредственное отношение к этому изданию, 26 января 1891 г. сообщал В. М. Васнецову: «познакомился с нашими молодыми художниками: вашим братом, Врубелем и Серовым, которые, спасибо им, приняли горячее участие в интересующем меня деле. Вместе с ними я определил формат издания и способ воспроизведения рисунков» (не издано; отдел рукописей ГТГ). По свидетельству Грабаря, Серов «охотно согласился» сделать несколько иллюстраций «и усердно засел за рисунки, но вскоре убедился, что ему не хватает того специфического таланта, который необходим иллюстратору, но отсутствие которого нисколько не вредит хорошему портретисту. Его с трудом уговорили дать для издания несколько из сделанных рисунков, которые и были напечатаны» (Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель, стр. 89). В другой своей работе о Серове Грабарь сообщал: «Позднее он об этом не раз сожалел, находя их из рук вон плохими. «Помесь Репина и Врубеля»,— говорил он про эти рисунки». И далее Грабарь приводил следующее любопытное суждение Серова: «От иллюстрирования литературных произведений он всегда отказывался, беря вообще под сомнение надобность иллюстрировать книгу. Для некоторых иллюстраторов он делал, впрочем, исключение — для Врубеля и его «Демона», для Александра Бенуа и его «Медного всадника» (Игорь Грабарь. Серов-рисовальщик. М., 1961, стр. 33). Серов исполнил шесть иллюстраций к произведениям Лермонтова «Демон», «Бэла» и «Княжна Мери», по две к каждому. За исключением одной иллюстрации к «Демону», все они были воспроизведены в упомянутом двухтомном собрании сочинений поэта. Если Серов был невысокого мнения о своих работах, то такой художник, как В. М. Васнецов, считал, что скорее он, Васнецов, может быть «не очень доволен», а «Серов — не дурен. Врубель (Тамара) — положительно хорош» (письмо к А. М. Васнецову от 28 апреля 1891 г.— Не издано; отдел рукописей ГТГ).

Известный в то время художественный критик С. В. Флеров (псевдоним С. Васильев) поместил в журнале «Русское обозрение» (1892, № 7, стр. 133, 134) статью «Наши иллюстраторы», в которой следующим образом отзывался об этом издании и, в частности, об иллюстрации Серова к «Демону». «...Три художника, г.г. Врубель, Поленов и Серов, дают нам последнее, новейшее слово русского искусства по отношению к иллюстрации поэмы «Демон». Мы получаем три различные фигуры Тамары и три различные фигуры Демона в первом иллюстрированном издании Лермонтова. Это нечто чудовищное с точки зрения художественного единства, какое должно представлять собой каждое серьезное художественное издание. Если «разнообразие Лермонтовских мотивов» могло еще послужить предлогом для поручения иллюстрации различных произведений Лермонтова различным художникам, то предлог этот совершенно исчезает, когда дело касается одного какого-либо творения. Давать на выбор публике трех Тамар и трех Демонов — это значит сознаваться в отсутствии всякого определенного художественного критерия в самом издании. Тем более интерес представляет этот издательский курьез для целей

нашего этюда. Львиная доля иллюстраций Демона принадлежит г. Врубелю, тогда как г.г. Поленов и Серов дают лишь по одному рисунку с изображением на каждом Тамары и Демона <...> Г. Серов рисует Демона гораздо более демоническим (чем Поленов) <...> Г. Серов берет темой для иллюстрации первое явление Демона Тамаре:

И перед утром сон желанный
Глаза усталые смежил...

Следовательно, это тот момент, когда Демон возмутил сон Тамары «странною мечтой», представ ей во сне в «туманном» образе пришельца «неземной красоты». Это тот образ, в котором Тамара только и знала Демона, образ, не имевший ничего страшного, никаких внешних признаков демонизма. Поэт подчеркивает это обстоятельство:

То не был ада дух ужасный...

В то же время это не был и «ангел-небожитель». В туманном образе «странной мечты» была лишь одна необычайная черта: это неземная красота. Между тем, г. Серов именно в этой сцене изображает нам Демона с громадными черными крыльями, каким-то смешением человеческого туловища с летательными перьями гигантской птицы. Получается новое противоречие иллюстрированному поэтическому слову <...> Демон г. Поленова слишком тих, скромен, вежлив; это почти светский молодой человек. Демон г. Серова прямо напугал бы Тамару своими крыльями и перьями. В нем нет и следа «неземной» красоты, ничего напоминающего «ясный вечер».

Другой рецензент столь же отрицательно высказался об иллюстрациях к этому собранию сочинений Лермонтова: «...Попадаются недурные рисунки у г. Пастернака, Серова; но опять-таки все вообще рисунки, главным образом, отличаются полным непониманием поэтических образов и дум поэта, а также уродливостью, небрежностью и отсутствием всякого вкуса. Вы видите повсюду изломанные руки, ноги, головы, искалеченных людей, какие-то грубые кляксы, какую-то несуразную, непривлекательную мазню; и художники, как бы сговорившись, задавались не теми темами, которые могут быть иллюстрированы, а именно тем, что не подлежит иллюстрации <...> Странно, как господа издатели, радевшие об иллюстрировании Лермонтова, не воспользовались хоть тем немногим прекрасным, что у нас уже есть к сочинениям Лермонтова в рисунках Зичи. Но, вообще говоря <...> у нас не было и нет иллюстраторов, кроме разве г. Каразина» (Н. А. Выставка иллюстраций к сочинениям Лермонтова.— «Новости дня», 1892, 7 мая, № 3186). «...вышел такой художественный сумбур, в котором разобраться очень не легко!» — заявлял писатель и критик Н. П. Полевой, говоря об этом издании. И далее, подвергнув резкой критике иллюстрации Репина, Айвазовского, В. Маковского, В. Васнецова, Волкова, Шишкина, Поленова, он писал: «За вышеисчисленными крупными художественными силами, которые внесли такой незначительный вклад в издание московской фирмы, идет целый ряд других художников-иллюстраторов, которые только в объявлениях Товарищества Кушнерева и в предисловии к его изданию оказываются «нашими лучшими художественными силами», а в сущности принадлежат к числу художников молодых и только что начинающих свою художественную карьеру. До почетного звания «наших лучших художественных сил» — им очень далеко; да мы думаем даже, что они и сами на это звание не претендуют... К числу таких «второстепенных

художественных сил» относим мы г.г. Ап. Васнецова, Врубеля, Менка, Пастернака, Серова и др., рисунками которых наполнены два тома сочинений Лермонтова <...> Из нашего отчета, как мы полагаем, с достаточной ясностью видно, что издание Товарищества Кушнерева и К° никак нельзя назвать «художественным» изданием сочинений Лермонтова. Первый блин вышел комом!» (Пепо <Н. П. Полевой>. Первая попытка иллюстрировать Лермонтова.— «Исторический вестник», 1891, № 11, стр. 458, 459). Не сумел оценить иллюстрации к Лермонтову и Стасов.

Время показало несправедливость огульного отрицания иллюстраций к произведениям Лермонтова: рисунки Врубеля давно признаны классическими.

[17] Александр Константинович Глазунов (1856—1936) — композитор, дирижер, профессор и директор Петербургской консерватории.

В 1899 г. Серов исполнил литографированный портрет Глазунова, а через три года зарисовал его, А. С. Аренского и С. С. Боткина за карточным столом.

[18] Литографированный портрет Виктора Петровича Протейкинского Серов сделал в 1899 г.

В. В. Розанов в статье, написанной, по-видимому, после смерти Протейкинского, так его характеризует: «...я называю «Виктора Петровича» без фамилии. Но в Петербурге немногие знают его фамилию, никто решительно не знает его адреса и жилища, и все решительно знают «Виктора Петровича», иногда переименовываемого в дружеское «Виктор» и в любовное «Витенька»... Как-то в разговоре со мной известный наш живописец, историк живописи и журналист А. Н. Бенуа назвал его «одною из самых достопримечательных личностей теперешнего Петербурга», и мне кажется, что это так. Никто не знает не только адреса и жилища этого «Виктора Петровича», но никто не знает и лет его, а все его помнят, и уже давно помнят,— все равного, все не усталого, всем занятого, всем интересующегося, все или очень много могущего. Катехизические свойства «существа божия» — вездесущие, всеведение, всемогущество — до изумительности соединены в этом «образе и подобии божием», которое я, грешный человек, много раз порывался определить в уме своем как «колдуна», и только останавливала меня постоянная доброта, постоянная ласковость, постоянная филантропия этого «Виктора Петровича»... <...> И для всех Виктор Петрович — близкий, и всем он — далекий; и все о нем «очень много знают», и никто о нем, «в сущности, решительно ничего не знает». Кроме «колдуна», я его еще мысленно называл иногда «сумасшедшим», в смысле человека, одержимого манией или меланхолией, или черт знает чем-то, но, во всяком случае, далеким от нормальности, от нормального человеческого вида и нормального человеческого образа жизни, хотя говорил он замечательно связно, последовательно и логично. Будучи на «ты» и меняясь ласкательными уменьшительными именами с Дягилевым, Философовым, Бакстом, Серовым, Нуроком, Нувелем,— кружком «Мира искусства»,— он, к удивлению моему, говорил на «ты» и со старцем-генералом П. Д. Паренсовым, автором «Воспоминаний» о русско-турецкой войне и бывшим нашим военным министром в Болгарии, первым после ее освобождения» (В. Варварин <В. В. Розанов>. Анна Павловна Философова.— «Русское слово», 1909, № 38, 17 февраля).

[19] Яремич не упомянул, что Серов сделал шарж и на него, Яремича (см. т. I настоящего изд., стр. 392).

[20] Об этом эпизоде говорит в своих воспоминаниях А. Я. Головин (см. т. I настоящего изд., стр. 227).

[21] Вот этот ответ Родена, о котором упоминает Яремич, в передаче одного французского журналиста: «Я больше не сражаюсь за свою скульптуру. Уже давно она умеет сама себя защищать. Утверждение, что я халтурно выполнил своего Бальзака из-за озорства — оскорбление, которое прежде заставило бы меня вскочить от негодования. Сегодня я оставляю дела идти своим чередом и я работаю. Моя жизнь — длинный путь изучений, смеяться над другими — значило бы смеяться над самим собой. Если истина должна умереть — последующие поколения разломают на куски моего Бальзака. Если истина не подлежит гибели — я вам предсказываю, что моя статуя совершит свой путь. Но по случаю этой злобной клеветы, которая еще долго будет действовать, я хочу Вам сказать следующее, ибо пришло время подтвердить это и подтвердить во всеуслышание. Это произведение, над которым издевались, которое постарались осмеять, так как не могли его разрушить, оно — результат всей моей жизни, основной стержень моей эстетики. С момента, когда я его задумал, я стал иным человеком. Моя эволюция была решительной: я вновь связал между забытыми великими традициями и моей современностью узы, становящиеся с каждым днем все более тесными» (цит. по кн. Б. Терновец. Роден. Л., 1936, стр. 206).

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Бенуа — Александр Бенуа. Возникновение «Мира искусства». Л., Ком-т популяризации худ. изданий при Госуд. акад. истории литературной культуры, 1928.

Бенуа размышляет...— Александр Бенуа размышляет... Подготовка издания, вступительная статья и комментарии И. С. Зильберштейна и А. Н. Савинова. М., «Советский художник», 1968.

Врубель — Михаил Александрович Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Составление и комментарии Э. П. Гомберг-Вержбинской и Ю. Н. Подкопаевой. Л.—М., «Искусство», 1963.

Грабарь. Автомонография — Игорь Эммануилович Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.—Л., «Искусство», 1937.

Грабарь. Серов. Изд. И. Кнебель — Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. [М.]. Изд. И. Кнебель. <1914>.

Грабарь. Серов. «Искусство» — Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911. М., «Искусство», 1965.

Головин — Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Составление и комментарии А. Г. Мовшенсона. Вступительная статья Ф. Я. Сыркиной. Л.—М., «Искусство», 1960.

Коровин — Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. Составитель книги и автор монографического очерка Н. М. Молева. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1963.

Минченков — Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках. Изд. 5. Л., «Художник РСФСР», 1965.

Нестеров — М. В. Нестеров. Давние дни. Встречи и воспоминания. Подготовка текста, введение и примечания К. В. Пигарева. Изд. 2, доп. М., «Искусство», 1959.

Поленовы — Е. В. Сахарова. Василий Дмитриевич Поленов и Елена Дмитриевна Поленова. Хроника семьи художников. Общая редакция А. И. Леонова. М., «Искусство», 1964.

Репин. Далекое близкое.— И. Репин. Далекое близкое. Под редакцией и со вступительной статьей К. Чуковского. Комментарии А. Ф. Коростина и Л. Чуковской. Изд. 7. М., «Искусство», 1964.

Репин. Переписка со Стасовым.— И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены А. К. Лебедевым и Г. Б. Буровой. Под редакцией А. К. Лебедева. 1871—1876. Т. 1. М.—Л., «Искусство», 1948; 1877—1894. Т. 2. М.—Л., «Искусство», 1949; 1895—1906. Т. 3. М.—Л., «Искусство», 1950.

Репин. Переписка с Третьяковым.— И. Е. Репин. Переписка с П. М. Третьяковым. 1873—1898. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены сотрудниками Государственной Третьяковской галереи М. Н. Григорьевой и А. Н. Щекотовой. Предисловие А. Замошкина. М.—Л., «Искусство», 1946.

Репин. Письма к писателям.— И. Е. Репин. Письма к писателям и литературным деятелям. 1880—1929. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены О. И. Гапоновой, В. А. Ждановым, И. В. Федоровым и А. Н. Щекотовой. Под редакцией А. И. Леонова. М., «Искусство», 1950.

Репин. Письма к художникам.— И. Е. Репин. Письма к художникам и художественным деятелям. 1869—1930. Письма подготовлены к печати и примечания к ним составлены Н. Г. Галкиной и М. Н. Григорьевой. М., «Искусство», 1952.

Серов. Переписка — В. А. Серов. Переписка. 1884—1911. Вступительная статья и примечания Наталии Соколовой. Л.—М., Всероссийская Академия художеств. «Искусство», 1937.

Серова — В. С. Серова. Как рос мой сын. Составитель и научный редактор И. С. Зильберштейн. Статьи и комментарии И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова. Л., «Художник РСФСР», 1968.

Серова. Серовы.— В. С. Серова. Серовы, Александр Николаевич и Валентин Александрович. СПб., «Шиповник», 1914.

О. Серова — О. В. Серова. Воспоминания о моем отце Валентине Александровиче Серове. М.—Л., «Искусство», 1947.

Симонович-Ефимова — Н. Я. Симонович-Ефимова. Воспоминания о Валентине Александровиче Серове. Общая редакция, примечания и именной указатель Г. С. Арбузова. Л., «Художник РСФСР», 1964.

Стасов — В. В. Стасов. Письма к родным. Подготовка издания и примечания Л. М. Болотина, Е. Д. Стасовой и А. Д. Скоблионок. Т. 3. Ч. 1 (1895—1899); ч. 2 (1900—1906). М., Музгиз, 1962.

Ульянов — Н. П. Ульянов. Мои встречи. Редакция, вступительная статья и примечания М. Сокольникова. Изд. 2, доп. М., Изд-во Академии художеств СССР, 1959.

«Художественное наследство». — Художественное наследство». Т. 1, 2. Репин. Редакция И. Э. Грабаря и И. С. Зильберштейна. Изд-во АН СССР. М.—Л., 1948, 1949.

Чистяков — П. П. Чистяков. Письма, записные книжки. Воспоминания <О Чистякове>. 1832—1919. Материалы подготовлены к печати и примечания к ним составлены Э. Белютиным и Н. Молевой. М., «Искусство», 1953.

Архив АХ — Научно-библиографический архив Академии художеств СССР, Ленинград.

ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва.

ГПБ — Государственная Публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).

ГРМ — Государственный Русский музей, Ленинград.

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва.

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва.

ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук СССР, Ленинград.

ЛБ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, Москва.

МОЛХ — Московское общество любителей художеств.

ТПХВ — Товарищество передвижных художественных выставок.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, Москва.

ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции СССР, Москва.

ЦГИАЛ СССР — Центральный государственный исторический архив СССР, Ленинград.

Училище живописи — Училище живописи, ваяния и зодчества.

СОДЕРЖАНИЕ ПЕРВОГО ТОМА

ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ ПО «МИРУ ИСКУССТВА»

(В конце 90-х — начале 900-х гг.)

На суперобложке:

В. А. Серов в Абрамцеве. Середина 1880-х годов. Фрагмент фотографии.

ВАЛЕНТИН
СЕРОВ

В ВОСПОМИНАНИЯХ,
ДНЕВНИКАХ
И ПЕРЕПИСКЕ
СОВРЕМЕННИКОВ

I

Редакторы-составители
Илья Самойлович Зильберштейн
и Владимир Алексеевич Самков

Редакторы Б. Д. Сурис, Г. И. Чугунов.
Оформление Э. Д. Кузнецова.
Художественно-технический редактор В. С. Воронина
Корректор Е. Е. Ротманская.

Подп. в печать 21/I 1971 г. Формат бумаги 70×92[1]/16. Печ. л. 45,00 (Печ.-привед. л. 52,65). Уч.-изд. л. 47,414. Тираж 20 000. М-09552. Изд. № 345367. Заказ № 1426.
Цена 3 р. 68 к.

Издательство «Художник РСФСР», Ленинград, Большеохтинский пр., 6, корпус 2.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров РСФСР, г. Электросталь Московской области, Школьная, 25.

3 р. 68 к.